



Le roman policier de Fred Vargas : mutations du romanesque et diffusion médiatique dans la France contemporaine

Chen Chen

► To cite this version:

Chen Chen. Le roman policier de Fred Vargas : mutations du romanesque et diffusion médiatique dans la France contemporaine. Linguistique. Université de Limoges, 2015. Français. NNT : 2015LIMO0006 . tel-01140837

HAL Id: tel-01140837

<https://theses.hal.science/tel-01140837>

Submitted on 9 Apr 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE DE LIMOGES

ÉCOLE DOCTORALE THÉMATIQUE :

Lettres, Pensée, Arts et Histoire [ED525]

FACULTÉ DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES

Equipe de recherche [EHIC] EA 1087

Thèse N° []

Thèse

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE LIMOGES

Discipline : [Lettres]

présentée et soutenue par

Chen CHEN

[Le roman policier de Fred Vargas : mutations du romanesque et

diffusion médiatique dans la France contemporaine]

Thèse dirigée par M. Jacques MIGOZZI et Mme. Natacha LEVET

JURY :

Rapporteurs

Mme. Isabelle Casta, Professeur Université d'Artois

M. Matthieu Letourneux, Maître de conférence HDR, Université Paris Ouest Nanterre

La Défense

Examineurs

M. Jacques Migozzi, Professeur, Université de Limoges, directeur

Mme. Natacha Levet, Maître de conférence, Université de Limoges, co-directrice

M. Marc Lits, Professeur, Université de Louvain-la-Neuve

Date de la soutenance

Le 31 mars 2015

Remerciements

Aucune recherche ne peut s'accomplir dans la solitude. A l'issue de la rédaction de ma thèse, je voudrais adresser mes sincères remerciements à ceux qui ont aidé et concouru à sa réalisation. C'est avec leur soutien et leur compréhension que je suis parvenu à mener à terme mon travail.

Je voudrais remercier, en premier lieu, mon directeur de thèse, M. Jacques Migozzi, qui m'a accueilli avec une vive sympathie dès mon arrivée à l'Université de Limoges à la fin de l'année 2008. Pendant plusieurs années, il m'a transmis de profondes connaissances à propos de la culture médiatique en m'initiant à la méthodologie de la recherche et à la rigueur du travail intellectuel. J'espère que la stricte formation suivie sous sa direction me permettra un jour de savoir diriger les recherches des autres. Par ailleurs, après mon retour en Chine en 2011 pour mes obligations professionnelles, il n'a jamais ménagé sa peine pour lire bien des fois mon manuscrit, le corriger minutieusement et m'envoyer de gros paquets par la poste. L'aboutissement de cette thèse n'est donc pas sans rapport avec son aide constante, et en particulier, quand j'étais très chargé par mes responsabilités professionnelles en tant qu'enseignant de français, sa compréhension et sa confiance en moi ne m'ont fait jamais défaut, ce qui me permettait de persévérer malgré les difficultés.

Je voudrais remercier en deuxième lieu Mme. Natacha Levet, co-directrice de ma thèse, qui a pris à coeur de faciliter mon travail. Plus précisément, elle a relu plusieurs fois mon manuscrit et m'a fait part de ses très utiles suggestions et remarques théoriques. Elle m'a aussi aidé à rassembler la documentation nécessaire et à corriger la forme, les fautes de syntaxe, d'orthographe et de frappe. Je me souviens toujours des moments à la fois sérieux et intéressants que je passais à chaque fois que j'allais à un rendez-vous avec M. Migozzi et Mme. Levet.

Ma reconnaissance s'adresse également à notre bibliothèque de section, auprès de laquelle j'ai trouvé non seulement les livres nécessaires pour ma thèse, mais aussi une ambiance de recherche académique et agréable. Je remercie aussi la Bilipo qui m'a fourni toute la gamme d'archives concernant la réception de Fred Vargas dans la

presse.

Que soient enfin remerciés mes amis chinois Shen Shu et Hou Yu qui, après que j'avais quitté la France, se démenaient chaque année pour procéder, à ma place, aux démarches de la réinscription universitaire. C'est grâce à leur patience et leur tolérance que j'ai pu avancer sur la ligne droite.

Avertissement

Dans tout notre travail, les références paginales aux oeuvres du corpus renvoient aux éditions de travail suivantes:

VARGAS Fred, *Ceux qui vont mourir te saluent*, Paris: Editions J'ai lu, 2008.

VARGAS Fred, *L'homme aux cercles bleus*, Paris: Editions J'ai lu, 2008.

VARGAS Fred, *Debout les morts*, Paris: Editions J'ai lu, 2009.

VARGAS Fred, *Un peu plus loin sur la droite*, Paris: Editions J'ai lu, 2008.

VARGAS Fred, *Sans feu ni lieu*, Paris: Editions J'ai lu, 2008.

VARGAS Fred, *L'Homme à l'envers*, Paris: Editions J'ai lu, 2008.

VARGAS Fred, *Pars vite et reviens tard*, Paris: Editions J'ai lu, 2008.

VARGAS Fred, *Sous les vents de Neptune*, Paris: Editions J'ai lu, 2008.

VARGAS Fred, *Dans les bois éternels*, Paris: Editions J'ai lu, 2009.

VARGAS Fred, *Un lieu incertain*, Paris: Editions Viviane Hamy, 2008.

VARGAS Fred, *L'Armée furieuse*, Paris: Editions Viviane Hamy, 2010.

Introduction

Depuis trente ans, Fred Vargas fait partie des dix auteurs de best-sellers en France. Son immense succès commercial se traduit par des ventes dépassant cinq millions d'exemplaires, toutes éditions confondues. A partir de *Pars vite et reviens tard* (2001), chaque nouveau titre de Fred Vargas se vend mieux que le précédent. Elle est devenue ainsi, sans conteste, l'un des auteurs de best-sellers les plus appréciés du grand public. Ne se limitant pas à son triomphe en librairie, sa popularité s'étend à la quasi-totalité du paysage de la culture médiatique. Ses romans, toujours très attendus par le lecteur, sont aussi très fréquemment récompensés par des prix variés. Depuis *Les Jeux de l'amour et de la mort* (1985), son premier roman policier, elle est dans les bonnes grâces des institutions littéraires qui lui ont permis d'être découverte et reconnue. A cela s'ajoutent les critiques journalistiques qui sont élogieuses à l'unanimité. Subjuguée par la personnalité de Fred Vargas et la valeur littéraire de ses romans, la presse journalistique de tous bords se passionne pour l'originalité des oeuvres vargassiennes. Elle tente également de dévoiler le mystère de Fred Vargas, mystère entretenu par l'intéressée, ce qui relèverait d'une stratégie très efficace en termes de ventes et de popularité de l'auteure. Par ailleurs, "la reine française du crime" semble être devenue une appellation reconnue qui lui est régulièrement attribuée. Son succès ne se dément pas, ce qui s'explique par, entre autres, les adaptations cinématographiques et télévisuelles, ainsi que par les traductions à l'étranger.

C'est dans ce contexte que le phénomène "Fred Vargas" mérite d'être retenu comme objet d'étude sous l'angle des mutations du romanesque et de la diffusion médiatique des romans policiers dans la France contemporaine. Nous avons choisi de nous limiter aux romans de Fred Vargas, mis à part *Les Jeux de l'amour et de la mort*, parce que ce premier roman est souvent renié par l'auteure. Ce phénomène "Fred Vargas" pose en effet de nombreuses questions. La première est relative à la construction médiatique du phénomène. Les médias jouent de fait un rôle majeur dans

l'accumulation de la notoriété de Fred Vargas. Ils cherchent, avec ardeur, à dresser un portrait de l'auteure et la croquent souvent, au point de donner dans le cliché, en personnage "décalé". La trajectoire de Fred Vargas attire, bien entendu, l'attention de la presse qui s'efforce d'éclairer sa singularité. Pourtant, le premier galop de l'écrivaine chez le Masque, sa traversée du désert éditorial puis sa migration éditoriale semblent ne pas pouvoir révéler Fred Vargas sous un aspect hors du commun. La presse concentre donc souvent son attention sur la fidélité de Fred Vargas à Viviane Hamy. L'auteure s'est attachée en effet à une maison d'édition de dimension moyenne au lieu de se lancer, comme beaucoup d'autres, dans les bras des grands éditeurs. Cette fidélité exceptionnelle et son amitié solide avec Viviane Hamy font dès lors d'elle une figure plus ou moins atypique.¹

A cela s'ajoutent beaucoup d'autres traits décalés construits par la presse. L'auteure est toujours subtilement dépeinte comme la Reine Mathilde (*L'Homme aux cercles bleus*), une femme scientifique à l'allure mystérieuse et insaisissable. Sa figure dépasse ainsi largement ce que nous attendons d'une femme scientifique à fort capital socio-culturel et d'un écrivain à succès. Ce contraste considérable dessine un portrait énigmatique que le lecteur peut trouver dans un film de mystère.

Passionnée par le décalage de Fred Vargas sur la plan de sa personnalité et de son apparence physique, la presse s'interroge constamment sur l'atypicité portant sur sa motivation d'écriture et son choix du roman policier, vu que sa famille a été manifestement influencée par la littérature générale. Par ailleurs, la gémellité semble le sujet qui fait couler le plus l'encre des journalistes. Fred Vargas et sa soeur jumelle sont en effet souvent associées au duo Adamsberg-Danglard. Cette fabuleuse gémellité donne à l'auteure une sorte d'aura poétique car les descriptions de la presse renvoient plus ou moins à un conte de fée. Il nous semble que plus la presse dévoile le "mystère" de Fred Vargas, plus elle construit un mythe de l'auteure. Bien évidemment, la création du mythe ne s'en tient pas là. Le métier d'archéologue de Fred Vargas

¹ Fred Vargas changera d'éditeur pour publier en mars 2015 *Temps glaciaires* chez Flammarion, ce qui marque une rupture incontournable. Nous manquons toutefois d'éléments d'appréciation sur ce qui pourrait constituer une inflexion majeure dans la trajectoire de l'auteure. Pour ne pas tirer des conclusions hasardeuses, le présent travail ne sera du même coup délibérément appuyé que sur les données disponibles jusqu'à l'automne 2014.

semble en effet le consolider, dans la mesure où la presse fouille avec enthousiasme les liens entre vie professionnelle et carrière d'écrivain. En la nommant polarchéologue, la presse reconnaît, en quelque sorte, la petite musique singulière de l'auteure. Plus encore, sa dépolitisation revendiquée de ses récits semble en décalage avec ses expériences socialisatrices, ce qui renforce le profil décalé de sa posture.

En tout cas, la notoriété de l'auteure va grandissant au fur et à mesure des nombreux articles de commentaire et entretiens. Que ceux-ci relèvent d'une promotion commerciale ou de la critique littéraire, ils ont très souvent le regard rivé sur le "son" et la "musique des mots" des oeuvres de Fred Vargas. On souligne ainsi à l'envie: la petite musique noire mais pas trop noire, le retour au Moyen-Age, la "bande de copains", la présence de l'humour, la catharsis, et le « rom'pol ». Si cette "musique" est littérairement légitimée, c'est décidément parce qu'on décèle là-dedans quelques dépassements des lois du genre policier. La presse semble donc tenter unanimement de convaincre le lecteur du fait que Fred Vargas transgresse les barrières génériques en proposant du "noir mais pas trop noir". Il nous semble du même coup que la notoriété de Fred Vargas découle largement de ce consensus très efficace du côté des médias qui, par leur réception quasi unanime, provoque la cristallisation d'une figure convenue de l'auteure. Ce résultat n'est au demeurant peut-être pas sans rapport avec l'éditeur qui, pour toucher un lectorat plus large que le lectorat habituel du roman policier, fonde sa stratégie promotionnelle sur la figure d'une auteure à part.

Cela nous amène tout naturellement à mettre en forme notre problématique: La notoriété de Fred Vargas et le charme de ses récits découlent-ils de son art du décalage? Nous visons en effet à articuler la posture - au sens théorisé par Jérôme Meizoz²- de l'auteure Fred Vargas, posture puissamment configurée par le jeu de la réception médiatique avec la poétique de ses romans placés sous le signe du décalage et de l'atypicité. Pour saisir ces deux aspects, nous aurons d'abord recours à une méthode d'analyse d'inspiration sociologique, à la fois inspirée des travaux de Pierre Bourdieu³

² Jérôme Meizoz, *Postures littéraires, mises en scène modernes de l'auteur*, Genève: Slatkine Erudition, 2007.

³ Pierre Bourdieu, «Le champ littéraire», *Actes de la recherche en sciences sociales*, volume 89, n°89, 1991, p.3-46.

et des travaux de Bernard Lahire⁴. Le deuxième type d'outil sera lié à l'analyse du discours et à la notion de posture. Le troisième relèvera d'une analyse plus strictement textualiste fondée sur les nombreux travaux sur le genre policier et la narratologie. Nous mobiliserons ces différentes approches sur un corpus constitué de tous les romans de Fred Vargas, *mis à part Les Jeux de l'amour et de la mort*. (voir p.1)

Notre étude s'attache tout d'abord, dans la première partie, au succès de Fred Vargas dans le paysage éditorial de la France contemporaine, afin de découvrir les signes marquant la reconnaissance que l'écrivaine a acquise dans le monde de l'édition. Pour ce faire, la trajectoire de l'auteure à succès méritera d'être examinée de plus près. Nous remonterons également dans le temps en concentrant notre attention sur la migration éditoriale de Fred Vargas. Cela nous conduira à des questions incontournables: pourquoi Fred Vargas a-t-elle été refusée par de grands éditeurs? Quelles sont les influences de sa rencontre avec Viviane Hamy? Surtout, pourquoi Fred Vargas reste-t-elle fidèle à son editrice?

Par ailleurs, il est manifeste que Fred Vargas, très applaudie par la presse, acquiert peu à peu le statut de maîtresse du polar français. Nous relèverons donc également les indicateurs de notoriété et l'accumulation de capital symbolique et économique. Nous examinerons ensuite les prix littéraires que Fred Vargas a obtenus. Pour ne pas nous contenter de les analyser sous le signe de la reconnaissance littéraire, nous tenterons de cerner l'osmose entre l'éditeur, les institutions littéraires et la presse, afin de voir comment leur travail en synergie favorise la notoriété de l'auteure. Force sera aussi d'observer le succès grandissant de Fred Vargas par le biais de la transmédiatité et de la traduction de ses romans. Ces deux aspects nous permettront de cerner la haute valeur sur le marché des livres de Fred Vargas, qui accumule du capital symbolique par les adaptations télévisuelles et cinématographiques de ses œuvres, en même temps que sa notoriété franchit peu à peu les frontières françaises.

Pour finir la première partie, nous ferons le point sur Fred Vargas comme figure d'écrivaine décalée. D'abord, nous analyserons des articles critiques journalistiques dans lesquels Fred Vargas semble être louée unanimement, ce qui nous aidera à cerner, avec précision, la consécration de l'auteure comme un phénomène médiatique en effervescence. Puis, en analysant son environnement familial, sa carrière de

⁴ Bernard Lahire, *Franz Kafka. Eléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris: La Découverte, 2010.

polarchéologue et son engagement, nous mènerons une étude approfondie sur les expériences socialisatrices de l'auteure, qui constituent une clé pour comprendre en quoi elle est souvent considérée comme une figure atypique et riche en paradoxes.

Après avoir tenté de dévoiler Fred Vargas dans sa posture d'auteure décalée par des approches sociologiques, nous aurons recours à une approche textualiste pour éclairer le jeu textuel dans ses romans. Nous analyserons, dans la deuxième partie, le cycle d'Adamsberg dans la production sérielle. Pour bien le cerner, nous concentrerons notre attention sur la sérialité dans la production textuelle. En regardant le cycle comme un lieu d'innovation, nous tenterons de découvrir quels sont les signes de renouvellement dans le cycle d'Adamsberg. Ensuite, nous examinerons la posture de Fred Vargas dans le monde du roman policier en entrant dans les récits de l'auteure. Il est en effet important de déterminer la place qu'elle prend dans la communauté des écrivains et d'analyser sa façon personnelle d'investir un rôle ou un statut dans le champ littéraire. Aussi faudra-il analyser l'ethos discursif de Fred Vargas afin de fixer sa position face au circuit de la production restreinte ainsi que son attitude envers la hiérarchie symbolique de la littérature.

Ce faisant, nous rencontrerons inévitablement cette question: quels sont les rapports entre ses romans et le roman noir? Si le roman noir occupe une place intermédiaire entre le roman à énigme et la littérature blanche, où se situent donc les romans de Fred Vargas? Plus encore, si ses romans sont classés, d'une manière simpliste, dans le roman à énigme, occuperaient-ils une place inférieure dans le classement hiérarchique de la littérature? Nous savons que Fred Vargas appelle ses romans « rom'pol ». Et cette dénomination semble avoir tendance à être communément admise dans la presse. Or, cela nous conduit à réfléchir: pourquoi Vargas a-t-elle choisi une appellation aussi singulière? Pour aller plus loin, si nous considérons le « rom'pol » comme la formule atypique de Fred Vargas, cette recette personnelle semble toutefois entrer en état de stabilité dans ses derniers romans. Il nous paraît donc très intéressant de considérer en ce sens son roman le plus récent *L'Armée furieuse*, pour voir s'il existe un signe de figement: Supposons que l'auteure a élargi l'horizon d'attente du genre avec son « rom'pol », l'auteure en serait-elle arrivée à être enchaînée par sa propre formule?

Pour finir la deuxième partie, nous nous focaliserons sur le péri-texte dans les romans vargassiens: la couverture (la première, la deuxième et la quatrième), le titre, la préface ou postface, le format, et le prière d'insérer en sont les éléments essentiels.

Nous tenterons ainsi de dégager les constantes qui aident à identifier le genre policier et examinerons dans quelle mesure la réception de ses romans est prédéterminée par les stratégies de l'édition. Le péri-texte, auctorial aussi bien qu'éditorial, renvoie en effet aux codes génériques du roman policier, avec toutefois certains signes de dépassement du côté du péri-texte éditorial.

Notre étude va enfin être centrée sur la poétique des romans vargassiens. Pour ce faire, nous examinerons tout d'abord le refus du réalisme chez Vargas et son art du décalage. Notre analyse se focalisera donc sur le dépaysement géographique, historique, social et fantastique. Cette poétique se traduit ensuite par l'atypie des personnages récurrents parmi lesquels les plus réputés: les trois évangélistes, Jean-Baptiste Adamsberg et son équipe. Nous avons pour objectif d'analyser comment les stéréotypes des personnages du récit policier sont largement dépassés. Pourquoi cela nous fait-il un tel plaisir de côtoyer ces personnages? Est-ce que le charme réside dans l'errance des personnages entre le réel et le non-réel? Ensuite, nous essayerons de rendre raison de la force sur le plan anthropologique des romans vargassiens, en questionnant leur recours à la catharsis, notion fréquemment mentionnée dans des entretiens avec Fred Vargas. Nous essayerons aussi d'expliquer, de manière plus complète, pourquoi Vargas puise sans cesse dans des mythologies anciennes telles que le loup-garou, le vampire, et le dieu Neptune, et de comprendre à quels besoins anthropologiques ces histoires anciennes fantastiques répondent, et en quoi la représentation de l'humanité demeure un des soubassements de la poétique de l'écrivaine. Nous analyserons particulièrement comment Vargas procède pour achever le processus de purgation: si la peur de la mort et le chagrin d'amour relèvent des émotions "négatives", comment l'humour et la fin heureuse fonctionnent-ils afin de reconforter le lecteur? Dans ce cas-là, est-il approprié de comparer les romans vargassiens à un médicament?

I. Fred Vargas dans le paysage éditorial.

Nous n'avons pas pour objectif de faire une récapitulation par ordre chronologique sur la bibliographie de Fred Vargas. En revanche, des critères sociologiques nous permettront de cerner des facteurs essentiels portant sur Fred Vargas comme écrivaine dont la carrière littéraire serait, d'une certaine manière, déterminée par le fait que le roman policier est un produit lié au marché. Par conséquent, le succès de Fred Vargas s'inscrit dans un rapport direct avec le pôle de l'édition. Afin de toucher au coeur du problème, nous serons attentifs à plusieurs objets d'étude, qui nous permettent d'éclairer méthodiquement la situation de Fred Vargas dans le paysage éditorial. En ce sens, ce n'est pas par hasard que nous nous focaliserons, dans cette partie, sur la trajectoire éditoriale de Fred Vargas, les indicateurs de sa notoriété économique et symbolique, ainsi que ses expériences socialisatrices. A travers cet examen, nous tenterons non seulement de montrer le succès éditorial de l'auteure, mais aussi d'examiner la figure fort décalée de l'auteure dans l'univers de l'édition.

1.1. La trajectoire d'une auteure à succès

Nous remarquons sans peine que Fred Vargas ne fait pas partie des écrivains qui s'imposent pour l'énorme succès de leur premier ouvrage. Cela nous amène, tout naturellement, à nous interroger sur la trajectoire qu'elle a vécu avant d'accéder au trône de "la reine du polar français". Ce qui est essentiel, c'est que l'étude de sa trajectoire répond fondamentalement à nos besoins de cerner le succès de l'auteure dans l'optique de la stratégie commerciale et de nous faire une première idée sur son aspect "moins traditionnel". Pour ce faire, nous remonterons dans le temps de manière à observer son entrée dans l'univers du roman policier.

1.1.1. Le premier galop chez le Masque.

La métamorphose de Fred Vargas en une écrivaine de roman policier remonte à 1985 où elle écrit son premier roman nommé *Les Jeux de l'amour et de la mort*. Nous savons que, ne se contentant pas de sa carrière en tant qu'archéologue, elle tenait à trouver une autre activité, sous le signe du loisir afin de satisfaire son désir de s'évader de la routine professionnelle et dans le même temps d'équilibrer son existence tout en explorant son talent littéraire. Cette année-là, son projet est sur le point de porter ses fruits, car il ne lui reste plus qu'à trouver une maison d'édition.

Hélène Amalric est éditrice aux éditions du Masque depuis 1983. En fait, les deux femmes se connaissent déjà, comme l'explique Hélène Amalric :

J'ai fréquenté Sciences Po, à la fin des années 70, et me suis liée avec une jeune femme, Hélène Poursin, qui faisait partie d'un groupe d'amis issus de trois familles différentes, dont la famille Audoin. J'ai alors fait la connaissance de Joëlle, Fred, Stéphane et de leurs parents. J'étais étudiante. Fred travaillait déjà sur des chantiers d'archéologie. Jo voulait devenir peintre. J'étais invitée chaque Noël à Benodet où les trois familles passaient régulièrement leurs vacances, dans une maison de location.⁵

Ainsi une bande d'amis est-elle formée, qui partage un intérêt pour le roman policier. Il semblerait tout naturel que Vargas envoie son premier livre aux éditions du Masque où Hélène Amalric parvient à lancer Patricia Cornwell et Val McDermid. Même si Vargas n'aime pas son écriture balbutiante, estimant qu'elle comporte trop de traces personnelles, ce manuscrit est tout de même bien accueilli par H. Amalric :

J'ai trouvé ce premier roman intéressant. D'abord, Fred utilisait un personnage de peintre qui évoluait dans un milieu original. Il y avait un ton. Plus exactement, un timbre unique, qu'elle amplifiera dans ses oeuvres ultérieures. Tout était déjà contenu dans ce premier manuscrit.⁶

⁵ Guillaume Lebeau, *Le mystère Fred Vargas*, Paris: Editions Gutenberg, 2009, p.60-61.

⁶ *Ibid.*, p.62.

La chance sourit à l'auteure débutante, parce que le soutien accordé par H. Almaric lui ouvre la porte qui conduira plus tard au succès. Bien que Vargas renie ce roman, des éléments, qui fonderont l'originalité de l'auteure, sont donc déjà en gestation. Et H. Almaric découvre avec clairvoyance et perspicacité le « ton » et le « timbre » qui correspondent justement à la « musique de mots » de Vargas, généralement reconnue par la critique.

L'éditrice renforce son soutien jusqu'à soumettre ce manuscrit au jury du prix Cognac qui, en collaborant avec le Masque, récompense les nouveaux talents du roman policier. En 1986, Vargas fait partie de la liste des lauréats, et le troisième prix lui permet d'être publiée dans la collection du Masque :

Fred Vargas a été choisie, parmi une quarantaine de manuscrits, par un jury de sept personnalités présidé par l'actrice Andréea Ferréol. Son livre – une enquête dans le milieu de la peinture – sera édité dans la collection du Masque (Hachette), la plus ancienne collection française de romans policiers, créée en 1927 et qui publie six titres par mois. Ses vedettes sont Agatha Christie et Charles Exbrayat.⁷

Dans cet extrait de la lettre que le jury lui fait parvenir le 6 mars 1986, nous pouvons prévoir un avenir romanesque très prometteur à Vargas. Et le prix l'autorise à passer le seuil pour entrer dans le milieu du roman policier. Le festival est aussi un lieu de rencontre où Vargas se retrouve face à des personnalités prestigieuses :

La récompense lui est remise sur scène par Léo Malet et Andréea Ferréol. «Allez, il faut dire un petit mot», lui souffle le père de Nestor Burma. Pétrifiée de timidité, littéralement soutenue par les épaules, d'un côté par Ferréol, de l'autre par Malet, Fred aperçoit, au premier rang, Robert Mitchum, invité d'honneur du Festival. Le grand «Mitch», son idole. Celui dont elle collectionne même les mauvais films. Alors, elle se lance: «Eh bien, s'il suffit de signer un roman policier pour voir Robert Mitchum en vrai, je crois que je vais en écrire une douzaine...»

⁷ Voir le dossier Fred Vargas, recueilli par la Bilipo, "Le troisième prix du roman policier du Festival de Cognac", Informations mondiales de l'AFP, mars 1986.

Aujourd'hui encore, quand elle raconte la suite, on peut voir des étoiles dans ses yeux: «A ce moment-là, je l'ai vu se lever et venir lentement vers moi, comme dans La rivière sans retour, me prendre dans ses bras et m'embrasser!» La photo du baiser hollywoodien trône toujours chez elle. Malet-Mitchum: pouvait-on rêver parrainage plus approprié pour une romancière cinéphile et amoureuse des vieux quartiers de Paris?»⁸

Il n'est donc pas difficile de remarquer que Vargas, au comble du bonheur, est très encouragée par l'obtention du prix Cognac qui préludera à une notoriété grandissante et qui, en particulier, la décidera à poursuivre sa carrière d'écrivaine. De toute façon, son talent auquel s'ajoute nécessairement l'appréciation d'H. Amalric sans compter une parcelle de chance contribue à un succès très précieux, surtout pour une débutante comme elle. Tant sur le plan de la critique qu'à l'égard des ventes, il est incontestable que Vargas fait son chemin à partir du moment où on lui décerne le prix :

*L'obtention du prix Cognac joue un rôle essentiel dans le lancement d'une carrière d'auteur de romans policiers. Bien entendu, cette récompense n'est aucunement un sésame pour accéder aux trésors de la renommée et de la reconnaissance publique immédiate. Mais on peut affirmer qu'il y contribue fortement, plaçant le lauréat sous les doubles feux d'une exposition médiatique et commerciale. En résumé, le prix Cognac est un excellent accélérateur de notoriété et n'est donc pas une mauvaise opération pour la novice Fred Vargas.*⁹

Considérée comme un homme avec son jeu de pseudonyme androgyne, Vargas s'enthousiasme à continuer son aventure. Très vite, elle finit son deuxième manuscrit *Ceux qui vont mourir te saluent*. Par rapport à « la trame très classique »¹⁰ de son premier livre, cet inédit semble s'éloigner un peu de la stratégie éditoriale du Masque,

⁸ Jérôme Dupuis, « Qui est vraiment Fred Vargas ? », *Lire*, avril 2007.

⁹ Guillaume Lebeau, *op.cit.*, p.65.

¹⁰ Voir le commentaire éditorial sur la quatrième de couverture de *Les Jeux de l'amour et de la mort*, Paris : Editions du Masque, 1986.

ce qui augure la fin de la coopération entre Vargas et la Collection. De là, le premier élan de Vargas est stoppé, et elle connaît une période « sans éditeur » pendant de longues années. Son deuxième roman, écrit en 1987, doit attendre sept ans pour pouvoir rencontrer le public. Malgré cela, Vargas a fait son entrée dans l'univers éditorial du roman policier. Ayant réussi à se faire découvrir, elle fait ses premiers pas. Il ne serait d'ailleurs pas étonnant qu'un écrivain débutant se trouve refusé par un grand éditeur. Dans la sous-partie suivante, nous porterons un regard attentif au refus de grands éditeurs qu'a subi l'auteure pendant d'assez longues années, et, pour aller plus loin, sur sa migration éditoriale qui prélude, de toute évidence, à un énorme succès éditorial et médiatique dans les années qui suivent.

1.1.2. La migration éditoriale

Indéniablement, le succès d'un écrivain dépend largement de la stratégie d'un éditeur. Nous convenons aussi qu'en tant que production populaire, le roman policier fait partie des produits bien identifiants. Du côté de certains éditeurs, les codes génériques du genre doivent être respectés à toute rigueur, ce qui est dû à leur intérêt commercial. En quelque sorte, la diffusion d'un roman policier présuppose qu'il est bien identifiable et strictement codifié. En ce sens, un roman policier qui subvertit des codes représenterait un risque économique pour l'éditeur, parce que le "déjà-lu" semble pouvoir garantir une certaine stabilité des tirages. Cela pourrait expliquer la raison pour laquelle Fred Vargas se trouve refusée par de grands éditeurs pour son deuxième roman considéré comme moins classique. Sans la confiance et la promotion intense de l'éditeur, l'auteure ne peut que rester dans la pénombre. Nous avons donc particulièrement pour objectif d'examiner la migration éditoriale de Fred Vargas, période clé qui la prépare à devenir un futur auteur de best-sellers.

1.1.2.1. Le rejet des grands éditeurs.

Pour un nouvel espoir primé et déterminé à poursuivre sa carrière d'écrivaine, la période qui s'ensuit est, sans aucun doute, assez décourageante pour qu'il renonce définitivement. En réalité, *Ceux qui vont mourir te saluent* aurait pu être publié chez le Masque à condition que Vargas veuille accepter les compromis par la Collection:

En 1987, l'enthousiasme éditorial est donc au rendez-vous et l'augure est favorable pour la publication d'un prochain Vargas. Mais il faut compter avec les ajustements nécessaires à la mise en adéquation entre ce nouveau roman et la ligne éditoriale de la collection. En effet, Ceux qui vont mourir te saluent s'éloignent du roman d'énigme, proposant un prototype parfait des futurs romans atmosphériques de Fred Vargas.¹¹

¹¹ Guillaume Lebeau, *op.cit.*, p.66.

Il est très difficile de savoir, vu les déclarations de Vargas très évasives concernant ce parcours, si oui ou non elle apporte des retouches à cette oeuvre, visant à répondre à la ligne éditoriale qui réclame du « classique ». Bien évidemment, Vargas ne choisit pas d'être encadrée par un éditeur de grand nom. Pour une archéologue qui considère initialement sa création de romans policiers comme une activité de distraction, il paraît peu probant d'affirmer que son refus est dû à la réclamation d'un « statut d'écrivain » censé se battre contre la mercantilisme éditorial. La raison pour laquelle Vargas n'est pas soumise à la demande de l'éditeur est peut-être plus simple que l'on peut l'imaginer.

En 1985, elle pose sa candidature au CNRS, ce qui correspond à l'année où elle achève son premier manuscrit. En tant que chercheuse scientifique, la création de roman policier n'est alors rien d'autre qu'un divertissement. Elle se focalise en effet sur son travail de recherche au CNRS puisqu'entre 1986 et 1994, période où elle subit le rejet des grands éditeurs, elle accomplit une grande quantité de travaux scientifiques¹².

Il n'est donc pas difficile de remarquer que le prix Cognac, qui est, certes, une énorme surprise encourageante, ne désoriente pas Vargas qui, dotée d'un capital culturel très élevé, consacre son temps et son énergie à la recherche sur l'archéologie en Moyen Age. Un passe-temps, même chéri, ne peut donc pas remplacer l'essentiel

¹² *Ossements animaux du Moyen Age au monastère de la Charité-sur-Loire*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1986.

La taille du boeuf domestique en Europe de l'Antiquité aux temps modernes, Juan-Les-Pins:APDCA, 1991

« Approche archéozoologique du commerce des viandes au Moyen Age », dans *Anthropozoologica*, n°16, Paris: CNRS, 1992.

Hommes et animaux en Europe de l'époque antique aux temps modernes, Corpus de données archéozoologiques et historiques, Paris: CNRS, 1993.

Exploitation des animaux sauvages à travers le temps, Juan-Les-Pins:APDCA, 1993.

« Les modifications du bétail et de sa consommation en Europe médiévale et moderne : le témoignage des ossements animaux archéologiques », dans R. Durand (dir.), *L'Homme, l'animal domestique et l'environnement du Moyen Âge au XVIIIe siècle*, Nantes : Ouest éditions, 1993, p. 109-127.

La taille du cheval en Europe de l'Antiquité aux Temps modernes, Juan-Les-Pins:APDCA, 1994.

d'une activité professionnelle, d'autant plus qu'elle ne vit pas de sa plume. Vargas explique dans un entretien son dilettantisme, qu'elle souligne d'ailleurs très souvent:

Affirmer que je ne me prends pas au sérieux quand je travaille sur un livre ne veut pas dire que je n'écris pas sérieusement. Quand je bossais au CNRS et que mon fils était petit, je n'avais que les vacances pour écrire : trois semaines l'été pour sortir un premier jet et quelques jours à Noël et à Pâques pour les corrections. Il fallait d'abord que je gagne ma vie. Mais cela ne m'empêchait pas de travailler le mieux possible. Quel intérêt peut avoir l'écriture si on bâtit ses histoires et traite la langue par-dessus la jambe ? Depuis quatre ans, j'ai pu me mettre en disponibilité du CNRS. Mais le temps que je consacre à l'écriture est toujours le même. Je n'ai ni la puissance, ni le talent d'un Simenon, capable d'enchaîner les histoires. Je n'en ai même pas l'envie. Vous imaginez ma vie, allongée sous la couette à chercher l'idée du prochain roman ? En fait, je ne me suis jamais sentie « écrivain ». Je peux rester des semaines sans penser à mes bouquins. Jusqu'au jour où je me dis: « Fred, ça fait un an que tu n'as pas écrit, il faudrait peut-être que tu te secoues! ». L'écriture demeure une échappée.¹³

Il est naturel de penser que la modestie de la romancière est à l'origine de cette affirmation, ou même de conjecturer qu'elle réclame une position d'écrivain singulière tout en prétendant ne pas se sentir écrivain. Néanmoins, les responsabilités au CNRS occupent, incontestablement, la plupart de son temps. Et cela a également des rapports avec sa tentative d'adopter un profil bas, car elle ne cherche pas à devenir un auteur de best-sellers au prix de sa vie personnelle :

De temps en temps, quelqu'un lui demande: «Etes-vous Fred Vargas?» La dernière fois, elle faisait les courses. Elle a répondu: «quelquefois», avec son léger embarras. Elle dit, et le constat a l'air de l'attrister, que la célébrité fausse fatalement les relations. «C'est l'histoire de la princesse qui ne sait pas si on l'aime pour elle ou

¹³ Michel Abescat et Hélène Malzolf, « Fred Vargas : “ Les polars, comme les contes, servent à déjouer l'angoisse de la mort” », *Télérama* , 14 février 2008.

parce qu'elle est une princesse.»¹⁴

Et force est de constater que la romancière semble ne pas prêter attention aux bénéfices qu'elle peut tirer de son best-seller, ce qui se rapporte à une vision du monde formée très jeune. Elle s'explique sur son refus du luxe :

Ce n'est pas un choix. Encore moins un geste politique. J'ai fui toutes les opportunités mondaines qui se sont présentées simplement parce qu'il s'agit d'un univers dans lequel je ne me sens pas à l'aise. Je n'ai pas été élevée comme ça, et cette part-là de l'enfance, on ne peut pas la retirer. Nous n'étions pas pauvres, mais c'était limite quand même, à la maison. L'atmosphère était à la simplicité revendiquée. Peut-être était-ce comme cela dans les familles dont les parents avaient vécu la guerre. Cette morale qui veut qu'on ne jette pas le pain.¹⁵

De là, nous pouvons comprendre, dans une certaine mesure, la raison pour laquelle Vargas est en mesure de refuser les compromis. Et nous ne pouvons pas dire que les conséquences sont dérisoires, parce que Vargas va se confronter à une situation pénible qui s'apparente à une "traversée du désert".

Pourtant, elle a conscience qu'un manuscrit ne deviendra jamais un livre si l'auteur ne réussit pas à trouver d'éditeur. Elle ne peut laisser ses travaux empilés au grenier. S'étant rendu compte que Louis Kelhweiler, héros de *Ceux qui vont mourir te saluent*, s'éloignait de l'école du crime, Vargas tâche de s'appliquer à la stratégie éditoriale non sans mettre au point son écriture, comme le souligne Guillaume Lebeau dans son étude monographique :

Sur le front de l'édition, le temps est couvert. Les grands éditeurs jugent sévèrement les manuscrits, trop poétiques, pas assez rentre-dedans, pas assez ceci, pas assez cela. Mais Frédérique ne renonce pas, ce n'est pas son genre, et se lance dans une nouvelle aventure. Puisqu'on lui réclame du polar plus classique, elle

¹⁴ Jérôme Dupuis, *op.cit.*.

¹⁵ Michel Abescat et Hélène Malzolf, *op.cit.*

*s'essaye donc à la construction d'un nouveau personnage qui présenterait des caractéristiques plus rassurantes, pour ne pas dire plus traditionnelles.*¹⁶

Et ce nouveau personnage dont nous parlons est bien le Commissaire Adamsberg, qui prend naissance en 1990 dans *L'Homme aux cercles bleus*, et qui annoncera dans l'avenir un succès foudroyant. Sur le plan éditorial, Vargas ne se met pas en quête d'une grande maison dont le rejet pourrait être prévisible. Et peut-être grâce à cela, ce roman peut rapidement trouver sa maison d'accueil. Il s'agit de Hermé Suspense, une petite collection dirigée par Maurice Périsset qui est l'auteur de *Périls en la demeure* couronné au prix du Quai des orfèvres, et qui a dirigé la collection « Les Dossiers du Quai des Orfèvres » aux Editions du Rocher.

En 1991, le nouveau Vargas est publié dans Suspense Hermé. Mais la chance n'est pas au rendez-vous non plus: la maison, fondée en 1980, fait faillite la même année. Nous imaginons sans peine à quel point cet événement a pu abattre le moral de Vargas, qui relate l'épisode:

*Comme les grands éditeurs me reprochaient d'écrire des romans "atypiques", je l'ai proposé à Maurice Périsset, qui dirigeait une petite collection chez Hermé. Il l'a publié mais, sept jours plus tard, la maison a fait faillite. Le roman n'a quasiment pas été distribué. J'ai juste pu en racheter une caisse, à cinquante centimes le volume. Je l'ai posée dans un coin, chez moi.» On a connu naissance plus triomphale.*¹⁷

La distribution interrompue, Vargas se retrouve sans éditeur. Heureusement, la réception critique est bonne : *L'Homme aux cercles bleus* remporte en 1992 le prix des Comités d'entreprises au Festival du crime à Saint-Nazaire, ce qui est, sans conteste, un signe de reconnaissance littéraire. Et cette fois-ci, le sort ne la fait pas attendre très longtemps, et elle en arrive au tournant de sa carrière d'écrivaine lors de sa rencontre avec Viviane Hamy en 1993. La traversée du désert est définitivement terminée avec son aide. Dans la sous-partie suivante, nous allons traiter le parcours le

¹⁶ Guillaume Lebeau, *op.cit.*, p.67.

¹⁷ Jérôme Dupuis, *op.cit.*

plus marquant de la future star, parce que le phénomène Vargas est en marche peu après cette rencontre.

1.1.2.2. La rencontre avec Viviane Hamy et la fidélité de Fred Vargas

Malgré le rejet des éditeurs et le mauvais tour joué par le sort, ses amis vont contribuer à son succès en marche. Claude Mesplède en ce sens est un des soutiens à ne pas négliger. Ancien président de *813, l'Association des amis de la littérature policière*, et directeur du *Dictionnaire des littératures policières*, Claude Mesplède ne ménage jamais son enthousiasme et son encre de manière à faire remarquer la romancière. En 1992, durant le cinquième festival de Saint Nazaire, il effectue déjà un entretien avec la lauréate dans lequel il reconnaît que « cette nouvelle venue dans le monde du polar ne manque pas de piquant »¹⁸. Compte tenu du désert éditorial vécu par Vargas, il n'hésite pas à recourir à son influence afin de lui trouver des maisons d'édition. A la fin de l'entretien, il lance un appel théâtralisé:

Avis aux éditeurs :

Fred Vargas possède deux manuscrits,

encore non publiés :

L'Ecole du crime

*Ceux qui vont mourir te saluent*¹⁹

Edmond Baudoin, illustrateur et auteur de bande dessinée, la prend également en amitié. Sur un scénario de Vargas, il publie en 2000 *Les Quatre fleuves* sans oublier *Le Marchand d'éponges*, bande dessinée sortie en 2010 d'après la nouvelle de Vargas. Nous avons remarqué plus haut que le prix Cognac ouvre à Vargas la porte qui conduit au monde du roman policier. Le rapprochement entre Vargas et Edmond Baudoin date de cette période-là :

¹⁸ Claude Mesplède, « Rencontre avec Fred Vargas », *813*, n°39, juin 1992.

¹⁹ *Ibid.*

*Je connais Fred Vargas depuis longtemps. Je l'ai rencontrée lors d'un d'un salon de polar, c'était à Reims, il y a environ 24 ans. Elle avait écrit un premier livre qui avait eu un prix à Cognac. Le Masque publiait celui qui avait reçu le prix. C'est ainsi qu'elle a commencé. Elle se trouve au salon de Reims du livre noir ; elle me donne son livre, je trouve ça bien. Moi, je travaille un peu pour Viviane Hamy. Viviane Hamy ne voulait pas spécialement publier de roman policier mais elle a apprécié l'écriture de Fred Vargas, elle a trouvé le livre magnifique, l'a publié et c'est devenu ce que c'est devenu.*²⁰

Cette période est dure pour Vargas, parce que ce n'est qu'en 1995 qu'elle publie son inédit *Debout les morts*. Donc, nous ne pouvons nous empêcher de supposer que la romancière débutante a dû, durant ce laps de temps, poser sa plume par découragement pour retourner vers sa recherche archéologique. Donc, Baudoin lui est d'un précieux secours: il présente Vargas à l'éditrice Viviane Hamy en 1993. Certes, Vargas est un jeune talent récompensé deux fois, il n'en demeure pas moins que le pont établi par Baudoin est primordial pour son futur succès.

La rencontre organisée par Baudoin tombe à un très bon moment, parce que l'éditrice inaugure en 1994 sa collection de romans policiers « Chemins Nocturnes ». Il reste à la convaincre par la qualité du livre. Le manuscrit que Viviane Hamy va lire est *Ceux qui vont mourir te saluent*. « J'ai tout de suite été emballée »²¹. En fait, le « mariage d'amour » entre les deux n'est pas dû au hasard, et seule une editrice « pas assez polar » peut abriter une romancière « pas assez polar » :

*Si Fred Vargas et son univers caractéristique de policier rêveur ou d'historiens au chômage ont survécu, c'est grâce à la rencontre avec l'éditrice Viviane Hamy qui, justement, ne supportait et ne supporte toujours pas les cases, ni l'idée de ranger les auteurs dedans.*²²

²⁰ Sébastien Soleille, « Entretien avec Edmond Baudoin », <http://par-la-bande.blogspot.com/2010/09/entretien-avec-edmond-baudoin-1ere.html>, consulté le 24 juin 2014.

²¹ Marianne Payot et Delphine Peras, « Fred Vargas la secrète. », *L'Express*, n° 3123, 11 mai 2011.

²² Pierre Barthélémy, « Fred Vargas, le polar archéologue », *Le Monde* 2, 14-15 mars 2004.

Le refus des « cases » semble être un cordon ombilical qui tient les deux femmes étroitement liées. Vargas trouve enfin son éditeur, qui publie en 1994 *Ceux qui vont mourir te saluent*. Sans Viviane Hamy, ce roman serait définitivement tombé dans les oubliettes. La manière dont l'éditrice reçoit Vargas est marquée par la confiance et le respect. Les ventes de ce roman sont en effet modestes : 3000 exemplaires la première année²³. Si nous énumérons les ventes et les prix, ce n'est pas pour analyser, dans cette sous-partie, le succès commercial et la reconnaissance littéraire de Vargas, mais pour démontrer l'importance de l'accompagnement de Viviane Hamy. Avec son aide, le phénomène Vargas est en gestation et va connaître sa pleine expansion. Ainsi pouvons-nous comprendre plus facilement la fidélité de Vargas envers elle.

Certes, le chiffre ne représente pas un succès foudroyant, mais par rapport aux ventes ultérieures, c'est un très beau chiffre. L'éditrice ne va pas la décourager par un cruel abandon. Dans un entretien, Viviane Hamy confie : « J'ai eu envie de la protéger contre elle-même. »²⁴ En 1995, *Debout les morts* est publié chez Viviane Hamy, ce qui prouve sa confiance totale en Vargas et marque les débuts des « Trois évangélistes ». Et la patience ne lui manque pas : même avec seulement 2000 exemplaires vendus²⁵ la première année, un chiffre inférieur au précédent, elle persiste à vouloir faire découvrir la romancière au grand public. A cette ferme volonté s'ajoute une stratégie commerciale plus motivée.

En 1996, Viviane Hamy tente de fait de développer les ventes de la collection par la promotion: un tee-shirt est offert pour trois volumes achetés assorti d'un inédit. Il s'agit d'un véritable point de repère: le Commissaire Adamsberg rencontre le public dans le sens propre du terme, sans compter le détective Kehlweiler qu'on découvre dans le premier. Ces deux romans dépassent les 3000 exemplaires²⁶, ce qui semble cependant ne pas pouvoir régler les problèmes financiers de la maison qui est alors de petite taille. Néanmoins, la stratégie commerciale de l'éditrice agit sur la visibilité de

²³ Claude Combet, « Fred Vargas enfin reconnue et Viviane Hamy aussi », *Livres Hebdo*, 9 avril 1999.

²⁴ Propos recueillis par Marie-France Rémond, *Le Nouvel Observateur*, 17 août 2004.

²⁵ Claude Combet, *op.cit.*

²⁶ Albert Sebag, « Les guerres de Fred Vargas », *Le Point*, n°1762, 22 juin 2006.

Vargas. Les médias la découvrent et le public commence à lui porter de l'intérêt. La romancière ne va donc pas mettre très longtemps à les tenir sous le charme. Dans le texte de promotion ci-dessous à l'invitation des professionnels de la distribution, la visée commerciale mise à part, nous découvrons entre les lignes la forte assurance de l'éditrice envers Vargas :

Octobre 1995 Debout les morts a obtenu le Prix du Maine libre, ce qui lui vaut de passer en feuilleton pendant trois mois au moins – à partir de janvier 1996 – dans quatre journaux régionaux. Par ailleurs, il y a de très fortes chances pour que Debout les morts soit adapté au cinéma.

Fred Vargas est donc de plus en plus une valeur sûre de la collection et il est fondamental de maintenir ses précédents livres présents dans la mémoire des libraires – et dans leur librairie –, et cela d'autant que Un peu plus loin sur la droite remet en scène les personnages de Debout les morts (Mathias en particulier) et qu'il est fait en permanence référence à des personnages de L'Homme aux cercles bleus (le commissaire Adamsberg).²⁷

Cette publicité, qui fait part de la parution d'*Un peu plus loin sur la droite*, vise à lancer les ventes de ces trois volumes en mettant l'accent sur la sérialité, et en s'appuyant sur la reconnaissance accordée par la critique littéraire et journalistique. Aussi l'éditrice reconnaît-elle, d'un ton net et ferme, l'importance de l'auteure dans sa collection et l'absolue nécessité de faire renaître le Commissaire Adamsberg dont la distribution a été interrompue chez Hermé. En 1997, *Sans feu ni lieu* est publié chez Viviane Hamy, et l'ouvrage est vendu à 18 000²⁸ exemplaires la même année. Les ventes s'accroissent considérablement, ce qui peut confirmer la clairvoyance de Viviane Hamy. Deux ans plus tard, le Commissaire Adamsberg réapparaît dans *L'Homme à l'envers* dont la vente et la réception critique sont très encourageantes avec 50 000 exemplaires, un vrai boom, et quatre prix littéraires : du Prix Sang

²⁷ Anonyme, voir le dossier Fred Vargas, recueilli par la Bilipo.

²⁸ Albert Sebag, *op.cit.*

d'encre des lycéens (1999) au Trophée 813 du Meilleur roman francophone (1999) en passant par le Grand prix du roman noir de Cognac (2000) sans compter le Prix Mystère de la critique (2000).

Et justement c'est cette clairvoyance qui sauve la maison au bord du bilan. Le soutien pour la romancière porte alors ses fruits : « Je suis sauvée. J'ai remboursé toutes mes dettes »²⁹, a déclaré Viviane Hamy :

*La maison d'édition va cahin-caha jusqu'en 1996, date à laquelle on découvre tout à coup qu'en France aussi, les femmes écrivent des romans policiers. Parmi les auteurs les plus cités par la presse, figurent Maud Tabachnik, aussi éditée par Viviane Hamy à l'époque, et Fred Vargas. Dès lors, les ventes de celle-ci suivent une courbe en perpétuelle hausse.*³⁰

La romancière et l'éditrice sont donc sur la bonne voie et nous allons voir arriver la véritable consécration. Vargas, désormais livrée à sa création sans avoir à se soucier de la publication, travaille à un rythme presque régulier. Deux ans après *L'Homme à l'envers*, son huitième roman voit le grand jour, intitulé *Pars vite et reviens tard*. Ce roman ayant la peste pour thème fait partie des best-sellers pour la première fois avec 270 000 exemplaires³¹ écoulés et il est vendu à 25 pays³². Ce succès impressionnant s'explique également par la future adaptation au cinéma par Régis Wargnier et par de nombreux prix qui pleuvent sur Vargas : Prix des Libraires (2002) ; Grand prix des lectrices de Elle (2002) ; Trophée 813 du Meilleur roman francophone (2002) ; et il est à noter que le Deutscher Krimipreis lui est décerné en 2004 et que ce prix allemand prouve que non seulement Vargas conquiert un large public français mais aussi que le phénomène s'étend jusqu'à passer les frontières. Dans l'extrait de la publicité de Viviane Hamy pour promouvoir *Coulez la Seine*, nouvelle publiée en 2002, nous pouvons percevoir un ton plus assuré de la part de

²⁹ Albert Sebag, *op.cit.*

³⁰ Pierre Barthélémy, *op.cit.*

³¹ Christine Ferniot, « Fred Vargas, un refuge à son image », *Epok*, n°45, avril 2004.

³² *Ibid.*

l'éditrice, et la notoriété grandissante de Vargas stimule les ventes des titres antérieurs :

Pars vite et reviens tard, sorti le 15 octobre 2001, continue à figurer en quatrième position sur les listes des meilleures ventes de L'Express, et ce en dépit d'une rentrée de septembre « lourde ». Et si ce titre a dépassé les deux cent mille exemplaires vendus, les titres antérieurs sortent comme s'il s'agissait de nouveautés ; alors qu'ils existent en collection de poche. Pour exemple, L'Homme aux cercles bleus, sorti en mars 1996, s'est vendu à 1500 exemplaires en juillet et août 2002 ! ³³

De là, nous constatons que dans *Pars vite et reviens tard* prennent forme plusieurs facteurs qui constituent le début du phénomène Vargas: la production de best-sellers; la distinction par des prix français et étrangers; la traduction en langue étrangère; l'adaptation cinématographique; et la visibilité médiatique. Nous y revenons dans la sous-partie suivante.

Quant à la fidélité de Vargas pour Viviane Hamy, nous sommes en mesure de la comprendre après la courte récapitulation du parcours de Vargas qui, après avoir traversé un désert éditorial, rencontre une editrice digne de fidélité. Dans un entretien, Vargas donne une explication pleine d'humour qui n'empêche cependant pas la fermeté du ton :

François Braud et Jacques Jamet : Il est question que les Editions Viviane Hamy délocalisent leurs unités de création. Allez-vous suivre Viviane en Floride ?

Fred Vargas : Je soupçonne Caïn d'avoir inventé le coup de la Floride pour me perturber, parce que je ne suis pas du tout au courant de ce voyage. Je soupçonne aussi un nouveau coup fourré dans cette question. Avec Caïn, je soupçonne tout et je me méfie de mots aussi simples que « chaise » ou « stylo ». Tout peut être crypté. Je le sais, je lis la revue depuis que je suis bébé. Je fais gaffe, très gaffe. Je suppose que Caïn est en train de me demander discrètement si je resterai chez Viviane Hamy, petit

³³ Anonyme, voir le dossier Fred Vargas, recueilli par Bilipo.

éditeur indépendant et résistant aux forces de César, comme chacun sait, ou si je nourris le rêve d'aller me vautrer dans les fauteuils en cuir d'un gros Hachette avec repas raffinés et publicité à la clef. Or Caïn connaît déjà la réponse à la question qu'il s'amusa perfidement à me poser. Caïn sait que je resterai chez Viviane Hamy qui me laissa le privilège inouï de merder des années durant sans me foutre à la porte. Et qui continue à me laisser merder autant que je le souhaite sans m'en faire reproche, et ça, c'est énorme pour une nature sensible comme la mienne (nature sensible que Caïn ne ménage en aucune façon, on le voit bien ici, rien ne peut les attendrir). En outre, chez Viviane Hamy, on est trois, ce qui laisse grandement le temps de se côtoyer. Si Viviane délocalise en Floride, on se débrouillera par imèle, je reste cramponnée à Paris. Mais si d'aucuns veulent aller en Floride, je ne force personne.³⁴

Dans un autre entretien, elle réitère la raison de cette loyauté indéfectible envers son éditrice. Nous pouvons constater que cette fidélité est consolidée par la cohérence qui se manifeste entre le soutien à une petite structure éditoriale indépendante et les engagements de Fred Vargas:

C'est une petite maison festive, familiale. Chez Viviane, je suis peinarde. Jamais elle ne me pose de questions. Ces deux dernières années, occupée par le soutien à Battisti, je n'ai pas écrit une ligne. Viviane ne m'a pas appelée une seule fois pour savoir où en était le prochain livre. Chez elle, la pression est plus légère qu'une plume d'oiseau. Et puis si les auteurs quittent ceux qui leur ont mis le pied à l'étrier, il ne faut pas se plaindre de la concentration de l'édition et de la disparition des maisons indépendantes.³⁵

Côté Viviane Hamy, nous pouvons constater, selon un entretien, son accueil pour Vargas. La rencontre et la fusion entre les deux femmes ne sont aucunement fortuites. La romancière qui brouille les limites du genre a besoin de l'éditrice qui privilégie les

³⁴ Propos recueillis par François Braud et Jacques Jamet, *Caïn*, n°27, Editions Baleine/Le Seuil, 2001, p.11-12.

³⁵ Michel Abescat et Hélène Marzolf, *op.cit.*

textes qui touchent le coeur sans être enchaînée par la catégorisation du genre, et vice versa :

Je n'ai jamais « misé » sur un auteur. Le verbe renvoie d'ailleurs à une expression que je déteste : « Quel auteur avez-vous dans votre écurie ? ». Un manuscrit me bouleverse pour les raisons les plus diverses, et j'ai alors l'envie, le besoin, la curiosité de comprendre pourquoi il a provoqué cette petite (ou cette grande) révolution. Et le meilleur moyen pour y arriver – me semble-t-il – est de débusquer son auteur, son imaginaire, son imagination en publiant ses livres. Et pour cela il me faut du temps, beaucoup de temps.

Maintenant, je lis sans tenir compte des genres, catégories, définitions. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il n'y a pas de collection dans la maison d'édition. Celle des Chemins Nocturnes, où sont publiés les romans de Fred Vargas, est un artifice. Je suis la seule lectrice de tous les manuscrits que nous recevons aux Editions V.H. Fred Vargas a longtemps été refusée par les éditeurs parce qu'elle était trop « décalée » par rapport au « genre » policier, et c'est bien ce qui m'a séduite. Pour moi, il y a les textes qui me font vibrer comme une flèche qui atteint sa cible, qui me font avancer, à des degrés divers, et les autres, qui ne m'intéressent pas.³⁶

Et son respect et sa confiance pour Vargas se lisent en filigrane dans le même entretien :

Je lui ai fait retravailler un seul texte, Critique de l'anxiété pure, que je trouvais trop long, par rapport au projet parodique qui était le sien. Fred m'a toujours rendu des manuscrits où il n'y avait quasiment rien à reprendre, dans la mesure où elle écrit « l'histoire » qui sert de trame à ses « rompols » en quelques semaines, après les avoir « sentis » longtemps dans sa tête. Ensuite, elle passe plus d'un an à les lire et relire, à les corriger pour trouver le ton, le mot, la ponctuation et enfin la musique juste et adaptée à son texte. C'est une perfectionniste obsessionnelle...Et je sais que,

³⁶ Delphine Peras, « Viviane Hamy : Il y a les textes qui m'atteignent comme une flèche au coeur et les autres. », *L'Express*, le 21 mars 2013.

*quand elle me rend un manuscrit, elle est allée le plus loin possible dans son travail au moment où elle l'a effectué. On peut discuter, beaucoup, et certains arguments feront leur chemin, pour la suite. C'est d'ailleurs comme cela que je pratique avec tous les auteurs que je publie.*³⁷

De plus, le soutien de Viviane Hamy ne se limite pas à la création littéraire de Vargas. Loin de là : en plus du *Petit traité de toutes vérités sur l'existence* (2001), un petit essai publié l'année où *Pars vite et reviens tard* remporte un succès foudroyant, elle l'accompagne même dans son engagement politique, ce qui se révèle par la publication de *La vérité sur Cesare Battisti* (2004). Un retour de service peu après le gros succès de *Pars vite et reviens tard* qui la débarrasse des graves problèmes financiers :

*Je n'ai jamais publié de textes « annexes » d'un quelconque auteur. Leur cheminement forme un ensemble et c'est cet ensemble qui compte sur moi. S'il est besoin d'une preuve, le Petit Traité de Toute Vérités sur l'Existence de Fred est un texte qu'elle m'a fait lire sans vraiment envisager de le publier. C'est moi qui le lui ai proposé, parce que j'y avais trouvé une sorte de clé pour comprendre l'énigme qu'elle représente, pour moi. Et il m'a semblé que les lecteurs qui aiment son oeuvre et qui voudraient pénétrer un peu plus dans son « chaudron » seraient également intéressés. Quant au livre sur Cesare Battisti, il fait partie de son combat, de ce qui lui importe. Il ne faut pas oublier qu'elle est historienne et que se pencher sur le sujet du « bouc-émissaire » est une des priorités de l'historien. Et puis, ce sujet, le « bouc-émissaire » m'a toujours obsédée.*³⁸

Ainsi pouvons-nous relever plusieurs points importants en fonction de l'explication de Vargas de manière à comprendre sa fidélité pour Viviane Hamy. Premièrement, il s'agit d'un vif sentiment de gratitude : elle lui est reconnaissante de l'avoir tirée du désert éditorial et de l'avoir aidée à voler de succès en succès. Cela

³⁷ Delphine Peras, *op.cit.*

³⁸ *Ibid.*

serait dû aux valeurs morales qui lui interdisent de se montrer ingrate. Deuxièmement, Viviane Hamy ne la prend pas dans un carcan tout en lui laissant la liberté d'existence et de création, ce qui est surtout très important. Cela a des liens avec la personnalité de Vargas, qui peut alors éprouver un sentiment de bien-être et de contentement chez Viviane Hamy. Troisièmement, ces deux femmes sont liées par une connivence inaltérable, fondée sur une relation de respect, de compréhension et de confiance réciproques. Finalement, la loyauté de Vargas s'explique également par son ferme soutien aux petites maisons indépendantes. Il n'est pas difficile de comprendre qu'un écrivain indépendant qui déjoue les logiques éditoriales et commerciales apporte son appui à une éditrice qui se comporte en faveur des écrivains défavorisés par l'aspect mercantile de l'industrie culturelle. Là, nous ne pouvons nous empêcher de nous interroger sur l'édition de Viviane Hamy et la collection « Chemins Nocturnes » dans laquelle sont publiés tous les romans suivants de Fred Vargas. Dans la sous-partie suivante, nous tenterons de faire le point sur cette maison et sa production.

1.1.2.3. Les Editions Viviane Hamy et la collection « Chemins Nocturnes ».

Pour parler de la maison d'édition fondée par Viviane Hamy en 1990, il est nécessaire de retracer le parcours professionnel de l'éditrice elle-même. Elle apprend le métier comme représentante en librairie pour les Editions de la Différence pendant trois ans. Elle est initiée à la fabrication, à la lecture des manuscrits et à la vente. Après cette expérience, elle travaille comme attachée de presse pour les Editions Belfond, Robert Laffont, Lieu Commun et Phébus.

C'est en 1989 qu'elle démissionne pour mettre en oeuvre ses rêves : créer sa propre maison d'édition. Au tout début, sans porter un grand intérêt à la littérature anglosaxonne (ce qui dépend probablement de sa stratégie commerciale qui vise à trouver un créneau de marché), elle développe une ligne éditoriale qui a pour cible la littérature des pays de l'Est ou de l'Espagne. Elle publie en 1990 trois textes inconnus ou oubliés : *Terre tranquille* d'Armande Gobry – Valle, *Fille des pierres* de Cécile de Tormay (traduit du hongrois), *Mémoires du Capitan Alsonso* de Contreras (traduit de l'espagnol). La singularité éditoriale s'explique par le fait que la couleur de la maquette varie selon la langue: rouge (le français), bleu (le hongrois), jaune (l'espagnol), gris (les nordiques), etc. Cette déclinaison des couleurs selon les différentes langues est abandonnée en 2003.

Le succès ne va pas tarder à venir. En 1991, trois titres édités chez elle remportent des prix: *Les Enfances* de Michel Calonne obtient le Prix Giono, *Iblis ou la défroque du serpent* d'Armande Gobry-Valle le Goncourt du Premier roman, et *Les Mains de Jeanne-Marie* de Gisèle de Rouzic le Prix Terre de France. Evidemment, ses débuts n'ont rien à voir avec le roman policier. Et sans vouloir être enfermée dans un certain « ghetto », Viviane Hamy gère donc quatre collections non policières. Dans « Littérature étrangère », elle édite des auteurs étrangers, surtout des autres pays européens; dans « Littérature française », elle donne une place prioritaire à des auteurs passés inaperçus en leur temps et à la découverte des jeunes écrivains français; dans « Bis »: elle propose des rééditions en format semi-poche à prix réduit; et enfin dans sa

collection «Hors collections», elle publie des textes « hors collection », souvent illustrés.

Dans son catalogue, les livres non policiers semblent représenter un pourcentage important et les prix littéraires ne manquent pas:

En 1991, *Les Enfances* de Michel Calonne, récompensé par le Prix Giono.

En 1991, *Iblis ou la défroque du serpent* d'A. Gobry-Valle, récompensé par le Goncourt.

En 1991, *Les Mains de Jeanne-Marie* de G. Le Rouzic, récompensé par le Prix Terre de France-la Vie.

En 1994, *Lumière du soir* de Brigitte Le Treut, récompensé par le Prix François Mauriac.

En 1997, *Refus de témoigner* de Ruth Klüger, récompensé par le Prix Mémoire de la Shoah.

En 2001, *Madame Angeloso* de François Vallejo, sélectionné pour le Prix Goncourt, le Goncourt des lycéens, le Prix Fémina, et le Prix Renaudot; obtient le Prix Roman France-Télévision 2001.

En 2003, *La Porte* de Magda Szabo, récompensé par le Prix Fémina étranger.

En 2004, *Groom* de François Vallejo, récompensé par le Prix des Libraires et par le Prix Culture et Bibliothèque.

En 2007, *Ouest* de François Vallejo, récompensé par le Prix du Livre inter.

En 2007, *Rue Katalin* de Magda Szabo, récompensé par le Prix Cévennes du roman européen.

En 2010, *Apprendre à prier à l'ère de la technique* de Gonçalo M. Tavares, récompensé par le Prix du Meilleur livre étranger.

En 2012, *Le roi n'a pas sommeil* de Cécile Coulon, récompensé par le Prix du livre "Mauvais Genres"

Quant à la littérature policière, elle n'est pas partisane de la « ségrégation ». Pour elle, il n'y a pas de mauvais genres, et il y a juste de mauvais livres. Elle s'exprime

non sans autodérision sur son attitude envers le roman policier. Ce “n’importe quoi” qu’elle emploie pour désigner le genre révèle une posture d’éditeur, qui s’oppose à un découpage hiérarchique monolithique de la littérature :

Quand j’ai créé la collection policière, le genre était en déconfiture – depuis on publie tout et n’importe quoi – mais à vrai dire le roman policier, je m’en fiche, ce qui m’intéresse profondément, ce sont les personnages et surtout une originalité de style.³⁹

A l’occasion du Salon du Livre 2012, elle s’exprime encore dans des termes approchants :

Le policier n’est pas ma tasse de thé. Je suis un éditeur littéraire. Je ne considère pas les auteurs que je publie comme des auteurs de genre mais comme des auteurs à part entière de littérature.⁴⁰

Ce serait par cette prise de conscience et la volonté de légitimer la littérature policière ainsi que les auteurs policiers que Viviane Hamy crée en 1994, après avoir obtenu tous ces succès dans la littérature générale, la Collection Chemins Nocturnes, baptisée selon un roman de Gaïto Gazdanov publié chez elle en 1992. Il s’agit d’une collection policière qui ne retient que des auteurs français inconnus et essentiellement féminins. La même année, elle y fait paraître ses premiers romans policiers : *Meurtre chez tante Léonie* d’Estelle Monbrun et *Un été pourri* de Maud Tabachnik, sans compter *Ceux qui vont mourir te saluent*, le deuxième roman de Vargas qui s’est trouvé sans éditeur pendant sept ans.

Il n’est pas difficile de noter que la priorité chez Viviane Hamy ne porte ni sur la

³⁹ Manuela Giroud, « Le livre, c’est une rencontre », *Le Nouvelliste*, le 9 janvier 2008.

⁴⁰ Voir le reportage « Viviane Hamy : le policier n’est pas ma tasse de thé » sur le site: <http://www.lefigaro.fr/culture/2012/03/17/03004-20120317ARTFIG00338-viviane-hamy-le-policier-n-est-pas-ma-tasse-de-the.php>, consulté le 24 juin 2014.

quantité ni sur le genre. Ce n'est pas une editrice qui produit beaucoup, mais un bon nombre de livres sont primés. Dans sa stratégie commerciale, c'est la qualité qui prévaut. Sans donner des limites aux genres et aux langues, elle cherche à découvrir les jeunes talents tels que Fred Vargas, Dominique Sylvain, Antonin Varenne, Maud Tabachnik, Estelle Monbrun, Jean-Pierre Maurel, Laurence Démonion et Eric Valz. Et ses efforts sont fructueux : dans la lignée policière, les romans primés sont légion sans compter Fred Vargas, l'habituelle lauréate aux différentes compétitions:

Vox (Dominique Sylvain) : Prix Sang d'encre 2000

Strad (Dominique Sylvain) : Prix du Polar Michel Lebrun 2001

Passage du désir (Dominique Sylvain) : Grand Prix des lectrices d'*Elle* 2005.

Fakirs (Antonin Varenne) : Prix du Polar Michel Lebrun 2009

Arab Jazz (Karim Miské) : Grand Prix de littérature policière 2012

En fin de compte, il nous semble nécessaire de retenir quelques facteurs qui peuvent apporter un éclairage sur la rencontre et la connivence entre Viviane Hamy et Fred Vargas. Cette maison d'édition, malgré sa dimension moyenne, est un nouvel espoir pour avoir réalisé un succès dans la littérature générale et policière. De plus, l'editrice semble prendre en compte la qualité littéraire en traitant avec patience ses auteurs au lieu de donner l'absolue priorité aux chiffres de ventes, vu sa volonté de ne pas regarder le roman policier comme un pur objet de consommation, mais comme création littéraire. N'oublions d'ailleurs pas qu'elle accueille à bras ouverts les jeunes talents en leur donnant une certaine liberté. Tout cela semble faire contraste avec la stratégie de certains grands éditeurs. Viviane Hamy trouve son espace d'existence dans la terrible concurrence commerciale et offre aux jeunes talents un lieu de développement. Fred Vargas publie constamment ses oeuvres chez la même editrice et chacune d'elles est couronnée de succès. Par conséquent, il n'est pas difficile de comprendre que la migration éditoriale de Fred Vargas se fait une fois pour toutes. Pour aller plus loin, nous analyserons, dans la sous-partie suivante, comment se traduit la notoriété grandissante de Fred Vargas dans le paysage éditorial.

1.2. Les indicateurs de notoriété et l'accumulation de capital symbolique et économique

Nous avons sommairement fait la lumière sur la trajectoire de Fred Vargas qui comprend son entrée dans l'univers du roman policier, sa traversée du désert et son rencontre avec son éditrice à laquelle elle reste fidèle (jusqu'en 2015). Cela nous aide à avoir des connaissances préliminaires propres à éclaircir le succès de l'auteure. A mieux y regarder, nous pouvons d'ailleurs constater que ce succès prend une si vaste ampleur qu'un véritable phénomène de Fred Vargas prend naissance et entre en effervescence. Afin de cerner, de manière plus convaincante, la diffusion médiatique des oeuvres vargassiennes et la consécration de l'auteure, nous tenterons d'analyser, dans cette sous-partie, les nombreux prix littéraires que Fred Vargas a obtenus, en ce qu'ils témoignent, dans une large mesure, de la reconnaissance institutionnelle aussi bien que populaire; Ensuite, la primauté sera donnée à une enquête au sujet des ventes des oeuvres vargassiennes. Il va de soi que les chiffres de ventes sont un indicateur primordial pour examiner la popularité d'un écrivain de la littérature populaire qui suit strictement la logique de marché. La reconnaissance de son statut de "reine du polar français" est donc nécessairement liée aux ventes considérables de ses ouvrages. Fred Vargas fait partie des écrivains les plus lus de France, et ses oeuvres plus récentes (après le succès fulgurant de *Pars vite et reviens tard*) sont souvent au sommet des palmarès, ce qui mérite, bien évidemment, que nous portons un regard attentif. De plus, la notoriété de Fred Vargas a dépassé le territoire français, ce dont témoigne la traduction de ses livres en langues étrangères, l'anglais et l'allemand entre autres. De toute façon, le phénomène de Fred Vargas est en ébullition dans l'hexagone si bien que l'auteure franchit, à grandes enjambées, les frontières pour étendre son influence à l'étranger. Nous ne nous contenterons cependant pas de circonscrire notre regard à l'univers des imprimés, parce que la valorisation de l'auteure se caractérise également par la valeur transmédiatique de ses oeuvres. Nous analyserons donc l'adaptation cinématographique et télévisuelle pour soutenir, de

manière probante, notre affirmation concernant le bouillonnement causé par le phénomène Vargas dans le paysage médiatique. Prix après prix, les oeuvres vargassiennes semblent pouvoir être regardées, à juste titre, comme garantie littéraire, et davantage comme garantie de vente et d'audience. Tout naturellement, elle fait partie des modèles à succès qui prennent naissance dans le contexte du travail en synergie entre différents pôles de la culture médiatique, à savoir l'éditeur, l'institution littéraire, la presse journalistique, l'industrie cinématographique et télévisuelle, sans oublier le lectorat. Ces facteurs constituent l'axiome de départ pour examiner, de manière bien fondée, Fred Vargas en tant qu'auteure de best-sellers. Pour entrer dans les détails, les prix littéraire nous éclairent tout d'abord sur l'accumulation de capital symbolique par Fred Vargas.

1.2.1. La lauréate des prix littéraires

D'abord, la vedette des Editions Viviane Hamy conquiert les jurys de multiples prix littéraires. La reconnaissance à son égard est donc généralisée, ce qui peut être confirmé par le tableau ci-dessous :

Titres	Prix littéraires
<i>Les jeux de l'amour et de la mort</i>	Prix littéraire du Festival du film policier de Cognac 1986
<i>L'Homme aux cercles bleus</i>	Prix du Festival de Saint-Nazaire 1992; International Dagger 2009
<i>Debout les morts</i>	Prix Mystère de la critique 1996; Prix Polar Michel-Lebrun de la ville du Mans 1995; International Dagger 2006 (Angleterre)
<i>L'Homme à l'envers</i>	Prix Sang d'encre des lycéens 1999; Trophée 813 du Meilleur roman francophone 1999; Grand Prix du roman noir de Cognac 2000; Prix Mystère de la critique 2000
<i>Pars vite et reviens tard</i>	Prix des Libraires 2002; Grand Prix des Lectrices d'Elle 2002; Trophée 813 du Meilleur roman francophone 2002; Deutscher Krimipreis 2004 (Allemagne)
<i>Sous les vents de Neptune</i>	Trophée 813 du Meilleur roman francophone 2004; International Dagger 2007 (Angleterre)
<i>Dans les bois éternels</i>	Trophée 813 du Meilleur roman francophone 2006
<i>L'Armée furieuse</i>	International Dagger 2013

A l'aide de ce tableau, nous constatons que, d'une part, Vargas est couronnée, tous les deux ou trois ans, de prix littéraires et d'une large reconnaissance, à n'en pas douter ; d'autre part, sa notoriété croissante passe les frontières : elle est quatre fois la lauréate d'un prix décerné par la CWA Award (Crime Writers Association). Nous observons aussi des points de repère chronologiquement marquants dans cette trajectoire de reconnaissance et de consécration:

Ainsi, au Festival du film policier de Cognac 1986, Fred Vargas, pour son premier roman, fait partie du palmarès, que nous reproduisons ici dans son intégralité:

Grand prix du jury: *The Hitcher*, de Robert Harmon (Etats-Unis)

Prix spécial du jury: *Jackals*, de Gary Grillo (Etats-Unis)

Prix TF1: *The Hitcher*, de Robert Harmon (Etats-Unis)

Mention spéciale TF1: *Où est passée Jessica?*, de Carlo Vanzina (Italie)

Prix du grand public: *Police fédérale, Los Angeles*, de William Friedkin (Etats-Unis)

Prix du roman policier: *Les Jeux de l'amour et de la mort*, de Fred Vargas (Le Masque)⁴¹

Il s'agit d'un festival cinématographique aussi bien que littéraire dont la première édition est organisée en 1982. C'est une sélection entre les manuscrits fournis par les Editions de la Librairie des Champs-Élysées qui abrite la collection du Masque. Ce prix n'est décerné qu'à un nouvel auteur pour son premier ouvrage dans le but de révéler au public de nouveaux talents. En fonction de ce palmarès, nous constatons que le jugement est effectué par des professionnels, des médias, le grand public, et même l'éditeur. La qualité esthétique des oeuvres primées mise à part, cela pourrait mettre en évidence, dans une certaine mesure, que ce Prix remplit une fonction "médiaticopublicitaire", selon l'expression de Sylvie Ducas⁴²:

*Dépendant des éditeurs, des médias et du grand public, ces prix littéraires deviennent des enjeux économiques, depuis que l'expansion du lectorat grâce à la généralisation de l'enseignement, mais surtout les mutations du monde éditorial en matière de diffusion et de promotion du livre, ont fait d'eux des instruments publicitaires de premier plan.*⁴³

Donc, en guidant le goût littéraire du lecteur, le prix littéraire s'orienterait paradoxalement vers la logique économique. En témoigne l'institution des jurys qui

⁴¹ Voir sur le site: http://fr.wikipedia.org/wiki/Festival_du_film_policier_de_Cognac, consulté le 24 juin 2014.

⁴² Sylvie Ducas, "Prix littéraires créés par les médias-Pour une nouvelle voie d'accès à la consécration littéraire?", voir sur le site: <http://www.cairn.info/revue-reseaux-2003-1-page-47.htm>, consulté le 24 juin 2014.

⁴³ *Ibid.*

comprennent l'éditeur, les médias, les critiques littéraires et les acheteurs potentiels. Il n'est pas difficile de noter que le prix littéraire, ainsi attribué et conçu, révèle en soi une relation entre l'offre et la demande. Il semble être un pont entre la production et la consommation. Plus précisément, en tant qu'autorité institutionnelle qui confère de la valeur littéraire en s'ajustant au goût populaire du grand public, il peut remplir la fonction de sélectionner la production culturelle, de la présenter au public et de convaincre ce dernier de l'acheter. A cela s'ajoute le partenariat des médias qui permettent de faire découvrir les lauréats et leurs oeuvres au plus grand public. Dans ce cas, il semble que les prix littéraires dont le jury est en même temps populaire ne garantissent pas forcément la qualité singulière d'une oeuvre, comme le souligne Sylvie Ducas à leur propos:

*Si leurs choix restent en marge de toute une littérature transformatrice susceptible de déplacer dans le champ littéraire les catégories du lisible, c'est qu'ils sont le simple reflet contrôlé des mentalités et des sensibilités littéraires d'une époque, d'où leur horizon d'attente en parfaite adéquation avec une littérature romanesque appréhendée sans recours à des dispositions esthétiques ni à une compétence proprement littéraire.*⁴⁴

Le Prix Cognac offre donc à Vargas une certaine visibilité médiatique, qui la fait remarquer par un certain nombre de lecteurs avertis et des professionnels du même milieu. Evidemment, cela ne donne pas de garanties pour les années qui suivent, vu le désert éditorial qu'elle a connu, d'autant plus que ce prix n'est une compétition que dans le cadre du Masque.

Le deuxième prix obtenu par l'auteure est le Prix Mystère de la critique en 1996, qu'elle remporte dès l'entrée chez Viviane Hamy. Créé en 1972 par la revue Mystère-Magazine, le prix Mystère rassemble des critiques spécialisés pour sélectionner leurs dix romans policiers préférés dans l'année passée. Les livres les plus cités sont récompensés pour les deux prix: français et domaine étranger. Et le

⁴⁴ *Ibid.*

jury est composé de personnalités prestigieuses telles que Boileau-Narcejac et Michel Lebrun. Les lauréats sont aussi des auteurs à succès, entre autres, Thierry Jonquet, Daniel Pennac, Pierre Magnan, etc. Il est aussi à noter que, par rapport au Prix du Cognac, le Prix Mystère de la critique reflète une esthétique plus spécialisée que populaire, et le jugement serait donc fondé essentiellement sur le goût des littéraires et la littérarité du texte. Si le Prix du Cognac remplit une fonction de découverte, le Prix Mystère de la critique représente un nouveau lancement réussi après une période pénible, ce qui permet à Vargas de pénétrer définitivement dans le cercle du polar:

*Cette récompense renforce la notoriété balbutiante de Fred Vargas et lui permet de pénétrer définitivement les arcanes du microcosme polardeux, de franchir le cercle polar, via un réseau d'auteurs et de critiques rencontrés dans les salons. Un univers où elle retrouvera cet esprit de clan si cher à son coeur.*⁴⁵

Et comme le soutient Sylvie Ducas:

*L'impact d'un prix littéraire, qu'il s'agisse d'un grand prix d'automne ou d'un prix des médias, ne se limite pas à la manne financière qu'il représente. Sans être un passeport pour la postérité, il est cette « carte de visite » facilitant la circulation dans le champ et la gestion d'un parcours dans la Profession.*⁴⁶

Par ailleurs, le Prix Mystère élargit la popularité de Fred Vargas en tant qu'écrivain de polar. Il s'agit d'abord d'une certaine légitimité accordée par l'institution et grâce à ce Prix, Vargas et ses romans peuvent rencontrer un plus grand nombre de lecteurs. Cela explique les deux retombées d'un prix littéraire qui agissent respectivement sur le plan symbolique et aussi économique. La vente est en forte hausse au fur et à mesure de son obtention des prix. Nous allons y revenir plus tard. Reste à savoir qu'un auteur primé continue souvent d'écrire grâce à l'encouragement

⁴⁵ Guillaume Lebeau, *op.cit.* p.320.

⁴⁶ Sylvie Ducas, *op.cit.*

d'un prix littéraire. La même année, Vargas publie *Un peu plus loin sur la droite* qui est un révélateur de sa tentative de se rapprocher du roman noir. Bien que cette brève tendance soit abandonnée dans ses futurs romans, il existerait un lien entre le Prix et l'expérimentation de l'auteure:

L'année 1996 s'annonce donc, à plus d'un titre, comme charnière dans l'oeuvre de Fred Vargas. En effet, la publication du « rom'pol » Un peu plus loin sur la droite confirme une nouvelle ère, que l'on pourrait baptiser Hamy. Abandonnant momentanément les polars atmosphériques – dont le plus digne représentant demeure « Ceux qui vont mourir te saluent » - , Fred Vargas déploie depuis « Debout les morts » des romans d'élucidation plus traditionnels, voire dans le cas de « Un peu plus loin sur la droite », un roman de dénonciation.⁴⁷

Et cette nouvelle ère baptisée Hamy démontre directement que le Prix consolide les rapports entre Vargas et son éditrice. Evidemment, Viviane Hamy, en lui faisant plus confiance, peut lui donner plus de liberté de l'écriture. Faute de chiffres, nous pouvons tout de même croire, à juste titre, que ses droits d'auteur augmentent et elle a le droit de renégocier son contrat d'édition. Cela pourrait aussi expliquer la future fidélité de Vargas envers elle, parce que leur coopération est toujours couronnée de succès:

Autre indice de l'incidence d'un prix : les relations entretenues avec le milieu éditorial. Celles-ci ne sont pas radicalement transformées par la consécration reçue, mais enregistrent néanmoins des signes d'amélioration des conditions d'écriture.⁴⁸

Par ailleurs, il faut ajouter que 1996 est une année marquante pour Vargas qui pose ses jalons tant professionnellement que sur le plan de la création littéraire. D'abord, le CNRS rend hommage à sa recherche en lui attribuant la médaille de

⁴⁷ Guillaume Lebeau, *op.cit.*, p.321.

⁴⁸ Sylvie Ducas, *op.cit.*

bronze: en plus des travaux de recherche qu'elle a achevés et que nous avons cités plus haut, elle publie en 1995 deux articles : « Compter et mesurer les os animaux. Pour une histoire de l'élevage et de l'alimentation en Europe de l'Antiquité aux Temps modernes »⁴⁹ et « La taille des animaux d'élevage à l'époque romaine et leur exportation. »⁵⁰. Cela démontre que, Vargas, quoique très applaudie par le milieu de la littérature policière, ne cesse d'avancer dans sa recherche archéologique; et que ces deux carrières co-existent et s'équilibrent pour porter leurs fruits.

C'est à partir de 2004 que Vargas se découvre à l'international. Ses romans sont traduits, sont lus et sont reconnus. C'est l'Allemagne qui prend l'initiative. *Pars vite et reviens tard*, traduit sous le nom de *Fliehe weit und schnell*, est récompensé pour Le Deutscher Krimipreis 2004 catégorie internationale. Le foudroyant succès de Vargas s'explique également par l'obtention du Duncan Lawrie International Dagger à quatre reprises. Ce prix anglais, décerné par CWA, couronne la meilleure traduction d'un roman policier. Ses quatre titres traduits sont primés : *The Three Evangelists* (2006), *Wash This Blood Clean From My Hand* (2007), *The Chalk Circle Man* (2009), *The Ghost Riders of Ordebec* (2013).

Et cet extrait d'un reportage publié en 2009 éclaire ce succès :

Crime Writers' Association vient de remettre son prix à l'auteure française Fred Vargas, qui depuis quatre ans aura été récompensée trois fois pour ses livres, passant devant des monstres devenus sacrés comme le livre de Steig Larsson, La Fille Qui Rêvait D'un Bidon D'essence Et D'une Allumette, alias Millenium 2. Mais elle est également passée devant un auteur norvégien et un roman islandais.

Pour les jurés, cet ouvrage démontre une fois de plus « la capacité de Vargas à ouvrir sur un étrange événement et le poursuivre vers un passé malheureux ». Le prix offre 1000 £ à l'auteure et 500 £ à son traducteur, Sian Reynolds.

Une nouvelle qui fait évidemment plaisir : après tout, Fred Vargas fait partie, avec

⁴⁹ Guillaume Lebeau, *op.cit*, p.407.

⁵⁰ *Ibid.*

*Anna Gavalda des auteurs les plus lus, puisqu'avec Un lieu incertain, cette dernière avait été élue deuxième de ce palmarès pour l'année 2008.*⁵¹

« Récompensée trois fois », « passer devant », « la capacité de Vargas », et « les plus lus » : les expressions insistent sur le palmarès de Vargas et sa forte influence sur un très large public. Elle fait son chemin à l'extérieur des frontières françaises en devançant au palmarès des auteurs étrangers du même milieu. Donc, du point de vue des prix littéraires, il est incontestable que Vargas est largement reconnue pour le sérieux et la qualité de ses romans, et qu'elle devient, bien vue par les jurys, une star sans frontière dans le milieu du roman policier. Et c'est justement pendant cette période que les prix font un plus grand effet aux livres de Vargas. Cela s'explique non seulement par la vente stimulée par la réédition et la traduction dans des langues étrangères, mais aussi par la transposition cinématographique et télévisuelle qui débute à partir de 2007. La promotion audiovisuelle favorise, dans une plus large mesure, la vente de ses livres et sa popularité auprès du public. Bien sûr, ces vecteurs de culture de masse fonctionnent plus sur la logique de marché que sur la littérarité des oeuvres. Il ne faut cependant pas nier que le marché fait partie des critères pour juger la légitimité d'un auteur et de ses oeuvres en raison de la réalité d'*un marché reconnu comme instance de légitimation et d'une « mentalité audimat » qui sévit dans tous les secteurs du champ culturel.*⁵²

En un mot, le fait que Vargas soit récompensée maintes fois révèle que sa popularité va grandissant par la médiatisation. L'obtention de prix littéraires peut être regardée comme un signe d'encouragement qui motive l'auteure à poursuivre sa carrière d'écrivaine. En la faisant découvrir au public, ces prix littéraires jouent le rôle d'une aide promotionnelle qui fait vendre ses romans et les produits dérivés. En ce sens, ces prix littéraires remplissent les fonctions de découverte et de publicité. Le succès de l'auteure reflète directement celui de l'édition. Par ce biais, nous pouvons expliquer, dans une certaine mesure, la relation solide entre Vargas et Viviane Hamy.

⁵¹ Cécile Mazin, « Dagger Award : Fred Vargas repousse l'envahisseur nordique », *L'Actualité*, le 17 juillet 2009.

⁵² Sylvie Ducas, *op.cit.*

Certes, en tant que pont entre le pôle de production et le pôle de consommation, les prix littéraires s'inscrivent dans la logique commerciale en reflétant l'interdépendance entre l'éditeur, le prix, les médias et l'acheteur potentiel, mais cela ne veut pas dire que les prix littéraires entrent en contradiction avec la littérarité. Dans une société de consommation culturelle, les prix littéraires peuvent guider le goût littéraire avec des jurys composés de professionnels prestigieux, ils peuvent aussi refléter le goût culturel du plus grand nombre en décernant, par exemple, le prix du grand public. Sous cet angle, nous constatons que les prix littéraires contribuent à la reconnaissance littéraire de Vargas et accroissent, dans la mesure du possible, la valeur commerciale de l'auteur et de ses oeuvres. Ainsi pouvons-nous dire que les prix littéraires sont le générateur de la légitimité littéraire et de la reconnaissance du marché. Bien sûr, pour cerner la consécration de Vargas dans le paysage éditorial, nous ne pouvons nous en tenir là. Dans la sous-partie suivante, nous tenterons de mener notre enquête sur le succès commercial de Vargas.

1.2.2. Un écrivain à succès

Dans cette partie, nous tournons notre regard sur les chiffres de ventes des ouvrages de Fred Vargas. Notre analyse est centrée sur les romans publiés chez Viviane Hamy et réédités chez d'autres éditeurs. *Les Jeux de l'amour et de la mort* n'est donc pas compris dans notre corpus.

Selon le reportage du *Nouvel Observateur*, « Vargas en chiffres : 5 millions d'exemplaires vendus »⁵³ publié en 2008, nous pouvons établir un tableau pour voir clairement les exemplaires cumulés ci-dessous :

Titres	Editions	Exemplaires
<i>Ceux qui vont mourir te saluent</i>	Viviane Hamy	43 000
	J'ai lu	344 000
	Clubs	10 000
<i>Debout les morts</i>	Viviane Hamy	50 000
	J'ai lu	416 000
<i>L'Homme aux cercles bleus</i>	Viviane Hamy	70 000
	J'ai lu	406 000
	Clubs	25 000
<i>Un peu plus loin sur la droite</i>	Viviane Hamy	40 000
	J'ai lu	312 000
<i>Sans feu ni lieu</i>	Viviane Hamy	46 000
	J'ai lu	286 000
	Clubs	4 000
<i>L'Homme à l'envers</i>	Viviane Hamy	85 000
	J'ai lu	426 000
	Clubs	35 000
<i>Pars vite et reviens tard</i>	Viviane Hamy	345 000
	J'ai lu	475 000
	Clubs	40 000
<i>Sous les vents de Neptune</i>	Viviane Hamy	310 000
	Clubs	30 000
<i>Dans les bois éternels</i>	Viviane Hamy	380 000
	Clubs	45 000

N'oublions pas qu'*Un lieu incertain* et *L'Armée furieuse* sont vendus respectivement à 570 000⁵⁴ exemplaires (toutes éditions confondues) et à 300 000⁵⁵

⁵³ Auteur anonyme, « Vargas en chiffres : 5 millions d'exemplaires vendus », *Nouvelobs*, 19 juin 2008.

⁵⁴ Marianne Payot et Delphine Peras, op.cit..

exemplaires au premier tirage. A ces romans s'ajoutent ses autres ouvrages qui poussent, compte tenu de statistiques incomplètes⁵⁶, à considérer que les 5 000 000 d'exemplaires sont probablement dépassés:

Titre	Editions	Exemplaires
<i>Les quatre fleuves</i>	Viviane Hamy	40 000
<i>Coule la Seine</i>	Viviane Hamy	110 000
	J'ai lu	212 000
<i>Salut et liberté</i>	J'ai lu	116 000
<i>Petit traité de toutes vérités sur l'existence</i>	Viviane Hamy	15 000
	J'ai lu	60 000
<i>Critique de l'anxiété pure</i>	Viviane Hamy	13 000

N'oublions pas qu'*Un lieu incertain* et *L'Armée furieuse* sont vendus respectivement à 570 000⁵⁷ exemplaires (toutes éditions confondues) et à 300 000⁵⁸ exemplaires au premier tirage. A ces romans s'ajoutent ses autres ouvrages qui poussent, compte tenu de statistiques incomplètes⁵⁹, à considérer que les 5 000 000 d'exemplaires sont probablement dépassés:

Titre	Editions	Exemplaires
<i>Les quatre fleuves</i>	Viviane Hamy	40 000
<i>Coule la Seine</i>	Viviane Hamy	110 000
	J'ai lu	212 000
<i>Salut et liberté</i>	J'ai lu	116 000
<i>Petit traité de toutes vérités sur l'existence</i>	Viviane Hamy	15 000
	J'ai lu	60 000
<i>Critique de l'anxiété pure</i>	Viviane Hamy	13 000

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Auteur anonyme, « Vargas en chiffres : 5 millions d'exemplaires vendus », *op.cit.*

⁵⁷ Marianne Payot et Delphine Peras, *op.cit.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Auteur anonyme, « Vargas en chiffres : 5 millions d'exemplaires vendus », *op.cit.*

En recourant à ces tableaux, nous pouvons facilement constater que Vargas ne relève pas des auteurs qui réussissent d'emblée pour un livre. Les chiffres de ventes tracent une hausse progressive. Les trois premiers romans, publiés entre 1994 et 1996, s'annoncent comme un début prometteur de la carrière écrivaine de Vargas et représentent la fin du désert éditorial.

Avec le soutien de Viviane Hamy, les chiffres de ventes sont en constante hausse et ses lecteurs se multiplient en même temps, qui connaissent et acceptent en douceur l'auteur et le personnage fétiche nouveau-né Jean-Baptiste Adamsberg. Malheureusement, les deux romans ayant Louis Kehlweiler pour le détective : *Un peu plus loin sur la droite* (1996) et *Sans feu ni lieu* (1997) ne connaissent pas le même succès commercial. Probablement, les lecteurs, qui viennent à peine d'accepter Vargas comme une auteure dans la lignée plutôt traditionnelle, sont déboussolés par ces deux romans. Vargas met donc fin à cette courte période d'essai pour faire revenir le Commissaire Adamsberg en 1999 dans *L'Homme à l'envers*. Le retour du Commissaire fait s'envoler les ventes. A partir de ce roman, Vargas demeure dans la bonne voie:

*50 000 exemplaires de cette histoire de loup sont écoulés. En édition, ce chiffre est symbolique. Il marque un cap qui permet d'affirmer qu'un auteur est parvenu à fixer suffisamment de lecteurs pour lui assurer un décollage vers les cimes du best-seller.*⁶⁰

Vargas connaît son premier triomphe avec 50 000 exemplaires au premier tirage. Ce chiffre sauve aussi l'éditrice qui est sur le point de fermer boutique et prépare la reine du polar français à son irrésistible ascension:

Et puis surtout Fred Vargas, une archéologue spécialiste du Moyen Age devenue en six titres et cinq ans un des auteurs vedettes des éditions Viviane Hamy.

⁶⁰ Guillaume Lebeau, *op.cit.* p.322.

Aujourd'hui, elle s'installe en 19^e position dès la parution de « L'Homme à l'envers ». Un destin à l'anglo-saxonne est-il en train de naître ?⁶¹

A mesure de l'accumulation des prix et des lecteurs, elle connaît une consécration phénoménale après la sortie de *Pars vite et reviens tard* en 2001 :

Mais c'est Pars vite et reviens tard, dont l'intrigue tourne autour de la peste qui se hisse au rang de best-seller. Les ventes s'envolent : 330 000 exemplaires en grand format puis 400 000 en poche, chez J'ai lu. Le phénomène Vargas est lancé.⁶²

Evidemment, ce roman, « qui se démarque franchement du polar à l'anglaise pour se rapprocher du vrai thriller à l'américaine. »⁶³, correspond mieux à l'attente du lecteur et favorise donc les ventes. Aussi pouvons-nous dire que Vargas découvre, à partir de *L'Homme à l'envers*, une des singularités les plus marquantes dans sa création : le policier enrichi par des éléments fantastiques. Cette singularité contribue non seulement à faire de Vargas un auteur atypique dans le monde du policier, et aussi à établir des rapports lucratifs avec le marché. Et ce roman donne également lieu à la première adaptation cinématographique de Vargas, ce qui confirme son énorme succès. De là, Vargas, en reproduisant cette méthode, devient un auteur habituel au palmarès des meilleures ventes. En 2004, *Sous les vents de Neptune* est au top du classement :

Cette fois, elle est bel et bien entrée dans la cour des grands. Un mois et demi après son arrivée, Fred Vargas enlève la première place du classement à Marc Levy.

Un seuil est franchi. Entrée 50^e il y a un mois et demi, classée 2^e ces trois dernières semaines, Fred Vargas enlève ce vendredi la 1^{re} place de la liste romans avec Sous les vents de Neptune (190 000 tirés, 160 000 sortis).⁶⁴

⁶¹ M.-F. Leclère, « Majuscules », *Le Point*, 3 avril 1999.

⁶² Marianne Payot et Delphine Peras, « Livres », *L'Express*, 11 mai 2011.

⁶³ Guillaume Lebeau, *op.cit.* p.323.

⁶⁴ Barbara Lambert, « Fred Vargas devance Marc Levy », *Livres Hebdo*, 30 avril 2004.

La notoriété, que les bonnes ventes lui ont donnée, agit en faveur de son ouvrage *La vérité de Cesare Battisti*, publié dans la même année, avec un premier tirage de 10 000⁶⁵ exemplaires. Ces textes et documents rassemblés par Vargas en soutien de Cesare Battisti sont du ressort de l'engagement politique. Le point commun que nous pouvons trouver entre cet ouvrage et ses romans, c'est le thème récurrent de Vargas : le bouc-émissaire. De toute façon, un ouvrage tel que celui-ci, qui n'est pas censé créer des bénéfices commerciaux, est en contraste frappant avec *Debout les morts* (1995) et son premier tirage de 1600⁶⁶. De toute évidence, Vargas conquiert de fidèles lecteurs en dix ans.

Deux ans plus tard, Vargas confirme son succès avec *Dans les bois éternels*. A cette époque-là, ses bonnes ventes habituent la presse à la décrire comme « phénomène », « grand du genre », et « reine du polar français » :

Phénomène. Avec un premier tirage de 150 000 exemplaires, Dans les bois éternels consacre Fred Vargas parmi les grands du genre.

Rarement un roman policier hexagonal atteint un premier tirage aussi important. Dans les bois éternels de Fred Vargas a été imprimé à 150 000 exemplaires et mis en place à 103 000. En dix ans, Fred Vargas a conquis un large public et marche sur les traces de Jean-Christophe Grangé.⁶⁷

Il est incontestable que la presse la couronne du titre de «Reine du polar français », parce que ce roman occupe encore une fois la première place au palmarès:

⁶⁵ Barbara Lambert, *op.cit.*

⁶⁶ Guillaume Lebeau, *op.cit.* p.319.

⁶⁷ Claude Combet, *op.cit.*

Les dix meilleures ventes de livres du 16 au 22 mai 2006		
Classement	Titre	Auteur
1	<i>Dans les bois éternels</i>	Fred Vargas
2	<i>La Touche étoile</i>	Benoîte Groult
3	<i>Voyage au pays du coton</i>	Erik Orsenna
4	<i>La Défense Lincoln</i>	Michael Connelly
5	<i>La Tragédie du président</i>	F.-O. Giesbert
6	<i>Les Arcanes du chaos</i>	Maxime Chattam
7	<i>Franz et Clara</i>	Philippe Labro
8	<i>People or not people</i>	Lauren Weisberger
9	<i>Apprendre à vivre</i>	Luc Ferry
10	<i>Rendez-vous à Paris</i>	Bilal ⁶⁸

Vargas vole donc de succès en succès, de façon irréversible. Les chiffres de ventes font boule de neige, ce qui est imprévisible pour l'éditrice. Et évidemment, cette irréversibilité des bonnes ventes est liée au fait que les lecteurs se multiplient et se fidélisent en dix ans. En 2008, *Un lieu incertain*, ayant bénéficié d'un premier tirage de 300 000 exemplaires, s'est vendu à 1 028 000⁶⁹ d'exemplaires. « Loin devant *Toutes ces choses qu'on ne s'est pas dites* de Marc Levy sorti quelques semaines avant, selon le classement des ventes de livres IPSOS/Livres Hebdo pour le mois de juillet.»⁷⁰ Et ce roman fait de Vargas un des dix romanciers préférés des Français. Elle occupe la troisième place au palmarès, juste après Marc Levy et Guillaume Musso. Le succès est marqué par la constance. En 2011, elle connaît un autre pic en librairie avec *L'Armée furieuse*:

⁶⁸ Anonyme, « Les dix meilleures ventes de livres du 16 au 22 mai 2006 », *Le Parisien*, le 23 mai 2006.

⁶⁹ Voir sur le site:

<http://www.lefigaro.fr/livres/2011/01/12/03005-20110112ARTFIG00544-les-dix-romanciers-francais-qui-ont-le-plus-vendu-en-2010.php>, consulté le 24 juin 2014.

⁷⁰ Anonyme, « Vargas, reine des ventes de l'été », (Paris) *AFP*, 7 août 2008.

*Imprimé à 400.000 exemplaires selon Livreshebdo.fr, l'ouvrage se place en tête des meilleures ventes de romans et effectue son entrée en tête du Top 20 Ipsos/Livres Hebdo, tous genres confondus, pour la semaine du 16 au 22 mai.*⁷¹

Ce roman est au top du palmarès spécial polar⁷² et occupe aussi la sixième place dans la liste du top 30 des titres les plus vendus en 2011 à 371 986 exemplaires⁷³ (Viviane Hamy). Même en 2013 il fait partie des livres les plus vendus : 35^e place⁷⁴ (édition en poche).

Pour conclure, Vargas, après une dizaine d'années, devient une habituée des meilleures ventes. A partir de *Pars vite et reviens tard*, chaque titre de Vargas peut faire événement. Incontestablement, elle est un des romanciers qui vendent le plus de livres en France. « La reine du polar français » est également l'un des auteurs français les plus lus de la planète. Dans la sous-partie suivante, nous allons approfondir notre analyse sur le succès de Vargas sous l'angle de ses romans traduits à l'étranger.

⁷¹ Anonyme, « Fred Vargas s'impose en tête des ventes de livres avec *L'Armée furieuse* », voir sur le site: <http://www.nt1.tv/news/fred-vargas-s-impose-en-tete-des-ventes-de-livres-avec-l-armee-furieuse-6507317-846.html>, consulté le 24 juin 2014.

⁷² Emmanuel Hecht, « Un palmarès spécial polar », *L'Express*, 6 juin 2011.

⁷³ Voir sur le site: <http://www.slate.fr/story/48453/palmares-ventes-2011-livres-hessel-foenkinos-stockett-musso-xiii>, consulté le 24 juin 2014.

⁷⁴ Renaud Baronian, « Ils ont fait fortes impressions », *Le Parisien*, 20 janvier 2014.

1.2.3. Vargas traduite à l'étranger

La notoriété grandissante de Fred Vargas ne se limite pas au territoire français. Les traductions sont nombreuses : à ce jour, ses romans sont traduits dans plus de quarante pays en 26 langues : Allemagne; Arménie; Brésil; Bulgarie; Canada; Chine; Corée du Sud; Croatie; Danemark; Espagne; Estonie; Finlande; Grèce; Hongrie; Islande; Israël; Italie; Japon; Liban; Lituanie; Norvège; Pays-Bas; Pologne; Portugal; République tchèque; Roumanie; Royaume-Uni; Russie; Serbie; Slovaquie, Slovénie; Suède; Taïwan; Thaïlande; Turquie; Ukraine; USA; Vietnam⁷⁵

Ici, nous nous contentons d'avoir pour objet d'étude les traductions en allemand et en anglais afin d'analyser le phénomène Vargas, parce que c'est dans ces deux pays que Vargas a fait ses premiers pas à l'international et qu'après avoir conquis les lecteurs allemands et anglais, sa notoriété n'a cessé de s'étendre plus loin, sans oublier que la conquête de la Grande Bretagne est, en soi, très significative, parce qu'elle est le lieu de naissance du roman criminel et que la traduction en anglais peut aider Vargas à toucher un beaucoup plus large éventail de lecteurs anglophones dans le monde.

En Allemagne, presque tous les livres de Vargas sont publiés par Aufbau-Verlag, y compris son roman graphique et son essai. Et c'est « chez Aufbau Verlag, qu'elle obtient ses plus beaux scores, dépassant la barre des deux millions d'exemplaires écoulés. ».⁷⁶ Ces scores prouvent que les romans vargassiens peuvent bien s'acclimater à la réception étrangère. Nous pouvons considérer la traduction en allemand comme une tentative d'essai de l'éditeur, et ce test réussi permet à l'éditeur étranger d'avoir confiance dans ses romans, et suscite l'intérêt des éditeurs d'autres pays pour une étendue de succès plus remarquable. Nous pouvons observer la traduction en allemand à l'aide du tableau ci-dessous:

⁷⁵ Guillaume Lebeau, *op.cit.* p.326.

⁷⁶ Marianne Payot et Delphine Peras, *op.cit.*.

Année de publication	Titres en français	Titres en Allemand
2000	<i>Debout les morts</i>	<i>Die schöne diva von Saint-Jacques</i>
2003	<i>Ceux qui vont mourir te saluent</i>	<i>Im schatten des palazzo Farnese</i>
	<i>L'Homme aux cercles bleus</i>	<i>Es geht noch ein zug von der Gare du Nord</i>
	<i>Un peu plus loin sur la droite</i>	<i>Das orakel von Port Nicolas</i>
2004	<i>Sans feu ni lieu</i>	<i>Der untröstliche witwer von Montparnasse</i>
	<i>Pars vite et reviens tard</i>	<i>Fliehe weit und schell</i>
2005	<i>L'Homme à l'envers</i>	<i>Bei einbruch der nacht</i>
	<i>Sous les vents de Neptune</i>	<i>Der vierzehnte stein</i>
	<i>Petit traité de toutes vérités sur l'existence</i>	<i>Vom sinn des lebens, der liebe und dem aufräumen von schränken</i>
2007	<i>Dans les bois éternels</i>	<i>Die dritte jungfrau</i>
2008	<i>Les quatre fleuves</i>	<i>Das zeichen des widders</i>
2009	<i>Un lieu incertain</i>	<i>Der verbotence ort</i>
2011	<i>L'Armée furieuse</i>	<i>Die nacht des zorns</i>

L'Allemagne est le premier pays étranger à importer les romans de Vargas. L'éditeur fait preuve de clairvoyance en remarquant le talent et le potentiel de cet auteur français. Avant que *Pars vite et reviens tard* n'obtienne le Deutscher Krimipreis en 2004, Aufbau édite déjà cinq titres de Vargas. En d'autres termes, c'est également un des signes qui peuvent montrer que Vargas acquiert déjà une grande popularité sur le territoire allemand.

Par ailleurs, nous pouvons constater que Vargas connaît le succès entre 2003 et 2005 chez Aufbau-Verlag: pendant cette période, huit ouvrages traduits en allemand, ce qui a d'abord des rapports avec *Pars vite reviens tard* publié en 2001, le premier sommet de la gloire de Vargas. Ce roman couronne sa carrière avec beaucoup de prix littéraires et d'excellentes ventes. Le succès sur le territoire français est si remarquable qu'il s'étend en Allemagne et encourage, dans une très large mesure, l'éditeur qui découvre très tôt la future reine du polar français.

A n'en pas douter, *Sous les vents de Neptune* (2004) permet à Vargas de grimper au top des ventes en France. Il en résulte que l'éditeur allemand réagit très vite à l'événement pour traduire et publier ce roman en 2005. Vargas est alors accueillie avec plus d'enthousiasme chez Aufbau qui entreprend de compléter sa collection Vargas sans oublier son petit essai. Nous n'avons pas de chiffres de ventes exacts, mais nous pouvons tout de même noter que Vargas réalise une bonne vente en Allemagne parce que, sinon, Aufbau n'aurait pas publié les précédents romans de Vargas et ce petit essai qui n'a rien à voir avec le policier et qui ne peut pas créer une surprise commerciale.

Le lecteur allemand, lui aussi, semble vouloir lire les nouveaux Vargas avec plus de rapidité. Donc, *Dans les bois éternels* et *Un lieu incertain* sont tous traduits et publiés entre 2007 et 2008, un an après leur parution dans l'Hexagone. Et enfin, le phénomène Vargas établit le synchronisme entre la France et L'Allemagne : Aufbau traduit et publie *L'Armée furieuse* la même année que le roman est publié en France. L'intérêt croissant de l'éditeur allemand est également dû au succès de Vargas en Angleterre: en 2006, la Grande-Bretagne lui décerne l'International Golden Dagger

2006 pour *Debout les morts* et la même reconnaissance en 2007 pour *Sous les vents de Neptune*. Ces prix d'outre-manche, bien qu'un peu tardifs, produisent sûrement un effet favorable à sa réception en Allemagne.

Par rapport à l'Allemagne, la traduction en anglais a lieu trois ans plus tard. *Pars vite et reviens tard* est véritablement le roman qui fait remarquer Vargas dans les pays anglo-saxons. A partir de celui-ci, la traduction en anglais apparaît un ou deux ans après la publication en France. Jusqu'en 2014, huit romans de Vargas voient le jour en anglais, trois titres de moins qu'en allemand, et les « non-romans » (essai non policier et bande dessinée avec le scénario de Vargas) ne sont pas encore introduits sur le marché anglo-saxon.

Pourtant, le succès de Vargas dans la Grande-Bretagne est éblouissant : en 2006, en 2007, en 2009 et en 2013, elle est récompensée quatre fois par l'International Golden Dagger. L'éditeur Harvill Secker a donc réussi à lancer Vargas au Royaume-Uni. Toutefois, les lecteurs d'outre-Atlantique doivent attendre plus longtemps pour rencontrer les romans vargassiens, qui sont traduits par Penguin depuis 2007 (*Sous les vents de Neptune*).

En 2014, sans le nouveau Vargas, *Un peu plus loin sur la droite*, publié il y a 18 ans en France, est traduit et édité en anglais, ce qui peut bien démontrer que, tant du côté éditeur que du côté lecteurs, les Anglo-saxons, saisis d'enthousiasme, veulent découvrir plus profondément cette auteure de best-seller française. Nous pouvons observer la traduction en anglais à l'aide du tableau ci-dessous :

Année de publication	Titres en français	Titres en anglais
2003	<i>Pars vite et reviens tard</i>	<i>Have mercy on us all</i>
2004	<i>L'Homme à l'envers</i>	<i>Seeking whom he may devour</i>
2006	<i>Debout les morts</i>	<i>The three Evangelists</i>
2007	<i>Sous les vents de Neptune</i>	<i>Wash this blood clean from my hand</i>
2008	<i>Dans les bois éternels</i>	<i>This night's foul work</i>
2009	<i>L'Homme aux cercles bleus</i>	<i>The chalk circle man</i>
2011	<i>Un lieu incertain</i>	<i>An uncertain place</i>
2013	<i>L'Armée furieuse</i>	<i>The ghost riders of Ordebec</i>
2014	<i>Un peu plus loin sur la droite</i>	<i>Dog will have his day</i>

Fred Vargas parvient à s'exporter dans nombre de pays étrangers, notamment dans des pays européens. Elle suscite un engouement en Allemagne et en Grande-Bretagne. Les prix et les traductions sont en augmentation. *Pars vite et reviens tard* peut être considéré à ce titre comme oeuvre charnière dont l'auteur s'impose non seulement en France, mais aussi au-delà des frontières hexagonales :

Il y a bien longtemps que la Réalité, incarnée en Réussite, a rattrapé la plus célèbre auteure de polar francophone. Ce n'est pas encore Vargas World Company, ou Vargas Enterprise, mais le succès international de notre star hexagonale est impressionnant. Elle se rapproche d'ailleurs du record détenu par Agatha Christie, dont les oeuvres sont traduites dans cinquante-septs pays. Quant aux ventes, la vénérable Anglaise possède encore une légère longueur d'avance, avec deux milliards de livres ventilés aux quatre points cardinaux ! A n'en pas douter, Fred Vargas comblera ce retard dans les trente-cinq ans à venir, la duchesse de la mort s'étant éteinte à l'âge de 86 ans.⁷⁷

Vu la multiplication des traductions en langues étrangères, nous ne pouvons nous empêcher de comparer Vargas à Agatha Christie. L'une est « la reine du polar

⁷⁷ Guillaume Lebeau, *op.cit.* p.326.

français », l'autre surnommée la « Reine du crime ». Etant donné qu'Agatha Christie est l'un des écrivains du genre policier les plus connus et les plus lus dans le monde, cette appellation est universellement reconnue sans seulement désigner une femme écrivain de genre qui a du succès dans son pays. Sans nul doute, Vargas marche sur les pas d'Agatha Christie et va dans le droit chemin. Nous pouvons croire, avec juste raison, qu'avec ses romans qui se multiplient dans les années qui viennent, l'influence de Vargas va se développer sur toute l'étendue de la planète. La moindre chose qu'on puisse dire, c'est que Vargas est devenue une star au cours de près de 30 ans: fréquence des prix littéraires; succès dans les palmarès des ventes; et traduction à l'étranger. Néanmoins, les signes de son succès ne s'en tiennent pas là: dans la sous-partie suivante, nous allons analyser la transposition cinématographique et télévisuelle des romans vargassiens.

1.2.4. Vargas adaptée à l'écran

L'adaptation des romans de Fred Vargas a débuté à compter de 2006 où deux productions se sont effectuées en même temps : l'une, cinématographique, signée par Régis Wargnier, l'autre, consacrée au petit écran et dirigée par Josée Dayan. *Pars vite et reviens tard* a été la première sortie, en salle en 2007. Si nous commençons toutefois par les téléfilms de Josée Dayan, c'est parce qu'ils sont, dans une large mesure, reconnus par le public et la critique. Même Fred Vargas, qui s'astreint à la discrétion vis-à-vis du travail des cinéastes, ne peut s'empêcher d'en faire publiquement l'éloge. Nous pouvons voir clairement les informations sur la production et la diffusion des adaptations réalisées par Josée Dayan à l'aide d'un tableau⁷⁸:

Titre	<i>Sous les vents de Neptune</i>	<i>L'Homme aux cercles bleus</i>
Réalisation	Josée Dayan	Josée Dayan
Scénario	Emmanuel Carrère	Emmanuel Carrère, Gabriel Carrère
Acteurs principaux	Jean-Hugues Anglade (Adamsberg) Jacques Spiesser (Danglard), Hélène Fillières (Camille) Jeanne Moreau (Josette)	Jean-Hugues Anglade (Adamsberg) Jacques Spiesser (Danglard), Hélène Fillières (Camille) Charlotte Rampling (Mathilde)
Société de production	GMT Productions Passionfilms, transfilm	Europool, Passionfilms, France 2
Sortie	15 février 2008	28 octobre 2009
Chaîne de diffusion	France 2	France 2
Distribution	France 2 (2007) (France) (TV) KNM Home Entertainment (2009) (Allemagne) (DVD) Zweites Deutsches Fernsehen (2009) (Allemagne) (TV)	France 2 (2009) (France) (TV) KNM Home Entertainment (2009) (Allemagne) (DVD) RTBF (2009) (Belgique) (TV) Zweites Deutsches Fernsehen (2009) (Allemagne) (TV)
Durée	180m (deux parts)	87 m

⁷⁸ Voir "Collection Fred Vargas" sur le site http://www.imdb.com/title/tt1744681/companycredits?ref_=tt_dt_co, consulté le 24 juin 2014.

Et les deux autres téléfilms ci-dessous:

Titre	<i>L'Homme à l'envers</i>	<i>Un lieu incertain</i>
Réalisation	Josée Dayan	Josée Dayan
Scénario	Emmanuel Carrère	Emmanuel Carrère
Acteurs principaux	Jean-Hugue Anglade (Adamsberg) Jacques Spiesser (Danglard), Hélène Fillières (Camille) Tobias Moretti (Lawrence)	Jean-Hugue Anglade (Adamsberg) Jacques Spiesser (Danglard), Hélène Fillières (Camille) Charlotte Rampling (Mathilde)
Société de production	Europool, RTBF, Passionfilms	Passionfilms, France 2
Sortie	4 novembre 2009	12 novembre 2010
Chaîne de diffusion	France 2	France 2
Distribution	France 2 (2009) (France) (TV) KNM Home Entertainment (2009) (Allemagne) (DVD) RTBF (2009) (Belgique) (TV) Zweites Deutsches Fernsehen (2009) (Allemagne) (TV)	France Télévision Distribution (2010) (France) (TV)
Durée	87 m	97 m

Pour bien y regarder, nous prendrons un peu de recul pour connaître la réalisatrice. Josée Dayan a démarré sa carrière cinématographique à partir de 1974 où *De vagues herbes jaunes* a vu le jour, son premier téléfilm adapté du roman de Françoise Bourdin. C'est effectivement une réalisatrice féconde, car jusqu'en 2010, elle a tourné 57 films pour la télévision, sans compter quatre films pour le cinéma.

Elle a même travaillé comme actrice et a fait son apparition en 2005 dans le film *Akoibon* d'Edouard Baer. Nous remarquons sans peine qu'elle est d'une efficacité et d'une fécondité remarquable avec une soixantaine de tournages au fil de 36 années. D'ailleurs, un grand nombre de ses films sont des reprises adaptées d'ouvrages littéraires, par exemple, *Le Comte de Monte Cristo* (1998), *Les Misérables* (2000), et *Château en Suède* (2008).

En 2006, elle s'attaque au célèbre roman de Fred Vargas, *Sous les vents de Neptune*, primé en 2004 *Trophée 813 du meilleur roman francophone*. Pourtant, c'est une tâche pénible de porter les romans de Fred Vargas à l'écran, ce qui est bien avéré par Régis Wargnier qui, avec *Pars vite et reviens tard*, a été l'objet de critiques de la part des médias comme de la part du public. Comment réussir en effet à répondre aux attentes des aficionados qui cherchent à retrouver la trame originale, l'amour mélancolique et le monde décalé que Fred Vargas dépeint en toute habileté? C'est un défi à relever. Mais pourquoi Vargas ? Josée Dayan a expliqué son admiration pour Fred Vargas:

*L'épaisseur des personnages, leur complexité. Les êtres ne sont en aucun cas monolithiques. Ce sont d'ailleurs leurs états d'âme qui font progresser l'action. La qualité des rapports humains décrits par Vargas fait écho, selon moi, à l'atmosphère du roman noir américain contemporain. Un univers est installé, nous y entrons avant de pénétrer dans la tête même des protagonistes. Et puis, ce décalage entre le mystère planant sur une intrigue et le côté familial et quotidien du monde qu'elle dépeint me séduit aussi énormément. L'écriture de Vargas est « magnétique ».*⁷⁹

Dans un entretien mené par Philippe Dupuy, Josée Dayan affirme :

J'aime beaucoup Fred Vargas, je trouve qu'elle a la force des grandes romancières anglo-saxonnes. Son style est très différent des policiers classiques, elle s'attache beaucoup au caractère de ses personnages. Dans la trilogie Adamsberg

⁷⁹ Voir le site www.leblogtvnews.com/article-15896875.html, consulté le 24 juin 2014.

*(Sous les vents de Neptune, L'Homme à l'envers, L'Homme aux cercles bleus N.D.L.R.), ce qui m'a particulièrement passionnée, ce sont les rapports entre Adamsberg (Jean-Hugues Anglade) et Danglard (Jacques Spiesser). Leur différence et en même temps leur proximité. Et, bien sûr, l'amour impossible entre Adamsberg et Camille (Hélène Fillières). Dans les policiers classiques, on ne s'attarde pas sur les personnages, on reste fixé sur l'intrigue. Le charme des livres de Fred Vargas, ce sont les rapports humains, tout le climat autour de l'intrigue.*⁸⁰

Pour une réalisatrice passionnée de la reprise des oeuvres littéraires, et elle-même grande lectrice de polar, l'adaptation des romans de « la Reine du polar français » semble compréhensible. Le casting regroupe Jean-Hugues Anglade, Jacques Spiesser, Corinne Masiero, Hélène Fillières, Myriam Boyer, et Jeanne Moreau, figure fétiche du grand écran français. Josée Dayan a en effet le don de sélectionner des acteurs avec lesquels le film sera un triomphe. Jean-Hugues Anglade a joué en 1986 dans le film *37°2 le matin* de Jean-Jacques Beineix, nommé à l'Oscar du meilleur film étranger. Et en 1995 le César du meilleur acteur dans un second rôle lui a été décerné pour son interprétation de Charles IX dans *la Reine Margot*. C'est la première occasion pour lui de travailler avec Josée Dayan et il incarne avec succès, dans *Sous les vents de Neptune*, le héros récurrent Jean-Baptiste Adamsberg, commissaire introverti, lunatique, aux réflexions et déductions tordues. Anglade est bien perçu dans le rôle. Nous lui trouvons tout d'Adamsberg: les traits accusés, l'air lassé, même quelque peu blasé, l'intuition, la tendresse, le repli sur soi-même, la tension nerveuse, la mélancolie amoureuse (plus intense que dans le roman). L'originalité des personnages est ainsi interprétée avec virtuosité par les acteurs, comme le prouve également le cas de Jacques Spiesser. Très expérimenté, celui-ci a débuté au cinéma au début des années 70, et a joué la plupart du temps des rôles secondaires, incarnant des personnages discrets, voire lisses, mais qui peuvent porter en eux des fêlures, des secrets, des douleurs. Il est d'une fécondité

⁸⁰ Voir le site www.nicematin.com/article/cote-dazur/josee-dayan-%C2%AB-jaime-trop-les-acteurs-%C2%BB, consulté le 24 juin 2014.

extraordinaire, car de 2006 à 2007, avant la diffusion de *Sous les vents de Neptune*, il figure dans six films sortis en salle et quatre pour la télévision. Le rôle d'Adrien Danglard lui convient, de toute évidence :

La réalisatrice et productrice rappelle avoir choisi Jacques Spiesser (particulièrement savoureux), non pour sa ressemblance physique avec Danglard, "plus filiforme", mais "parce qu'il correspondait bien à ce que le personnage dégage, parce qu'il avait l'humanité, l'humour, l'intelligence, et la culture de Danglard."⁸¹

Il mérite une ovation pour son interprétation sans faille. Il est tout le portrait de Danglard dans ce film en ayant réussi à le représenter, d'une manière très fidèle à l'original. Le duo de policiers est hors du commun : l'un est intuitif et l'autre rationnel, comme deux lignes parallèles impossibles à faire converger alors que ces deux sont le complément inséparable l'un de l'autre. Pour la première adaptation télévisuelle des romans de Fred Vargas, ce résultat est très encourageant:

En terme de PDA (la part d'audience) , ce téléfilm franco-canadien a fait bonne figure. France 2 arrive ainsi en 3^e position avec 4 311 000 téléspectateurs, soit 17.2% de part de marché, juste après NCIS et La Star Academy.⁸²

Evidemment, grâce aux quatre adaptations qui se sont vite succédées avec réussite, la reconnaissance et l'admiration réciproques naissent entre Fred Vargas et Josée Dayan. Le fait que Josée Dayan a obtenu de diriger le tournage de quatre adaptations n'est en aucun cas un choix irréfléchi de Fred Vargas. L'une est créatrice de textes, l'autre productrice d'images: ainsi est formé un « tandem » formidable de la page à l'écran. En effet, la première adaptation est une expérience plus ou moins risquée dont le résultat est inconnu. Son succès prouve que Vargas est perspicace d'avoir choisi Dayan pour adapter son roman.

⁸¹ Caroline Gourdin, "sur les traces du zerquetscher", voir le site

www.lalibre.be/culture/mediastele/article/622678/sur-les-traces-du-zerquetscher.html, consulté le 24 juin 2014.

⁸² Voir le site:

<http://tele.premiere.fr/News-Tele/Audiences-TV-prime-time-du-vendredi-15-fevrier-2008-1853238>, consulté le 24 juin 2014.

Quant à la réception critique de *Sous les vents de Neptune*, Fred Vargas fait, dans un entretien, des compliments, d'une manière explicite, à Josée Dayan en exprimant sa vive satisfaction pour cette adaptation :

Vraiment réussie. Le scénario d'Emmanuel Carrère a conservé nombre de ces dialogues « inutiles à l'action », comme on dit, tous ces éléments baroques qui en nourrissent la fantaisie. Josée Dayan a traité avec soin les personnages secondaires qui sont essentiels à mes yeux. Le film a de la légèreté, de la profondeur, de l'humour. Quand je l'ai vu en projection, j'ai été frappée par la mise en scène des problèmes de couple de mon héros, le commissaire Adamsberg. Sa relation avec Camille m'a paru plus intéressante que je l'imaginais. Moi qui hésitais à en finir avec elle ! De même je me suis dit qu'il fallait que je m'occupe davantage de Danglard, l'adjoint du commissaire. Et cela vient directement de la finesse de l'interprétation de Jacques Spiesser. Résultat : je me suis lancée dans l'écriture d'un nouveau livre.⁸³

Il n'est pas difficile de noter que, dans les propos ci-dessus, Fred Vargas est, en quelque sorte, éblouie par le talent de Josée Dayan qu'elle trouve impeccable. Et à la projection, l'auteure, qui est censée juger rigoureusement, ne se croirait plus la créatrice de l'original. Elle est une simple spectatrice, émerveillée par le génie de la réalisatrice. Sans nul doute, ce film répond parfaitement aux exigences de Fred Vargas qui affirme, sur un ton catégorique (l'auteure a une personnalité notoirement modeste), que l'adaptation est meilleure que le texte original :

Je ne me fais pas de compliment - je ne le fais jamais - j'en fais à Josée Dayan et à ses acteurs. Franchement. Comment a-t-elle fait, Josée pour que son film soit aussi profond que drôle ? Moi-même, j'ai éclaté de rire souvent, alors que, pourtant, il me semble bien connaître le texte. Comment s'est-elle débrouillée pour être aussi fine et légère, ironique, distante, tout en maintenant tendue la lourde corde du suspense ? Moi-même, je me suis demandé qui avait tué, bon sang, qui ? Alors qu'il me semble

⁸³ Propos recueillis par Michel Abescat et Hélène Marzolf, *op.cit.*

*bien connaître l'histoire. Comment a-t-elle fait encore pour faire surgir cette fantaisie, cette liberté heureuse, sans jamais tromper la réalité ? En sortant de la projection, le sourire aux lèvres encore, je me disais : ce n'est pas le livre qui est bon, c'est le film.*⁸⁴

Grâce au travail minutieux de l'équipe de Josée Dayan, ce téléfilm a eu un succès manifeste, et a obtenu en 2007 à Genève le *Prix TV5 Monde du meilleur long métrage francophone* lors du 13^{ème} Festival International du Film et de la Télévision.

Et la critique de la presse se montre élogieuse à l'égard de ce film :

*La surprise avait été plutôt bonne. On retrouvait le côté délibérément obscur, outrageusement porté à la coïncidence ou à l'intuition, de la production vargassienne. Une ampleur par ailleurs se dégageait, propre à Dayan, mais qui ne jurait pas.*⁸⁵

Certes, plus on aime le texte original, plus il est difficile d'accepter l'adaptation filmique. Quand ledit roman a ses adeptes convaincus, chacun d'entre eux va se construire sa propre vision du personnage et de l'intrigue, etc. Il est donc très normal qu'il existe des critiques négatives, ou, plus précisément, de la déception.

Pour certains qui se font des images par eux-mêmes en lisant le roman, le cinéaste aura inévitablement beaucoup de mal à les reproduire, à les porter à l'écran, parce que les images que se fait chacun des lecteurs sont très individualisées: c'est donc une mission impossible que de satisfaire toutes les attentes. La réalisatrice n'a donc fait qu'exprimer les idées qu'elle se fait de l'original. Le scénariste, Emmanuel Carrère, lui-même écrivain et auteur de romans réputés, *La Classe de neige* ou *L'Adversaire*, confie pour sa part ses réflexions, non sans modestie, sur la scénarisation des romans vargassiens en insistant sur le respect du texte original :

Elle (Josée Dayan) a tellement de projets. Les rapports avec elle sont très rapides. On parle de points précis de la mécanique du scénario, c'est tout. J'apporte

⁸⁴ Voir le site: <http://www.commeaucinema.com/film/sous-les-vents-de-neptune-policier-drame,78110>, consulté le 24 juin 2014.

⁸⁵ Sabrina Champenois, « Dayan-Vargas, étoiles polar », voir le site: http://www.liberation.fr/medias/2009/10/28/dayan-vargas-etoiles-polar_590376, consulté le 24 juin 2014.

juste un savoir-faire d'adaptateur - j'ai signé une vingtaine d'adaptations dans ma vie. Je n'investis pas l'oeuvre avec des trucs à moi, à part dans quelques dialogues. Ce qui m'appartient, ce sont plutôt des soudures. Ses livres sont construits, en grande partie, sur des dialogues. Un Simenon, en revanche, ça résiste. A la lecture, vous croyez que c'est visuel, mais en fait, ça ne s'organise pas en scènes, des chapitres entiers sont consacrés aux réflexions des personnages. Il faut leur inventer des situations. On est entre deux univers, celui du livre et celui du ceux qui vont fabriquer le film, c'est très agréable⁸⁶.

Il est chaleureusement et unanimement applaudi pour son scénario. Même certains critiques, peu favorables au film, apprécient la précision et la fidélité à l'oeuvre de Fred Vargas:

Nous attendions une atmosphère, nous sommes déçus. Chacun des personnages semble définitivement coincé dans un stéréotype qu'il conservera jusqu'à la caricature pendant les deux épisodes. Pas de souffle dans ce «Vent de Neptune». Manquent ici les ambivalences, la chaleur humaine et l'humour caractéristiques de Fred Vargas. Le jeu de Jean-Hugues Anglade ne fonctionne pas. Il ne s'appuie que sur un seul registre, celui de la froideur éberluée, celui de la fausse candeur. Foin des nuances sentimentales, foin des exaspérations professionnelles, l'ensemble des émotions sont passées à l'égaliseur. Et ce qu'il s'agisse des scènes de doute amoureux, dans lesquelles il se perd avec Camille, son éternelle fiancée violoniste, interprétée par une Hélène Fillières hermétique et tranchante même lorsqu'elle interprète la joyeuse intrépidité de Vivaldi, ou qu'il s'agisse des confrontations épiques entre les brigades policières françaises et canadiennes. La raideur de la mise en scène, la monotonie du fond musical, aussi répétitif qu'une lugubre ritournelle, les scènes itératives où Anglade-Adamsberg joue l'homme perdu mais têtu, défiant seul toutes les logiques de l'enquête, tous ces défauts de rythme sont malgré tout compensés par les dialogues signés Emmanuel Carrère (auteur, entre autres, d'«Un roman russe»). Dommage,

⁸⁶ Aude Dassonville, « Un écrivain joue au scénariste pour la télé », *Le Parisien*, 4 novembre 2009.

*tout de même, que l'on ne soit pas envoûté par ce film voulu aux limites du fantastique par Josée Dayan.*⁸⁷

Cette adaptation de Josée Dayan a convaincu France 2 qui lui a laissé, dans la foulée, filmer, avec un budget de cinq millions d'euros, *L'Homme aux cercles bleus* et *L'Homme à l'envers*. Evidemment, France 2 a intérêt à compléter sa collection Vargas en employant le même casting de première classe. Ces deux téléfilms ont été diffusés respectivement le 28 octobre et le 4 novembre en 2009 par France 2. Il est facile de constater que la confiance qu'a France 2 en Dayan-Vargas va grandissant.

Dans *L'Homme aux cercles bleus*, la réalisatrice s'est offert, en guest star, les services de Charlotte Rampling, qui a fait une incarnation parfaite de la Reine Mathilde. En 2001, cette actrice britannique a reçu le *César d'honneur* lors de la 26^e cérémonie des trophées du cinéma français, et en 2003, a été couronnée *Meilleure actrice européenne* aux 16^e prix européen du cinéma de Berlin, pour son rôle dans le très célèbre *Swimming pool*. Cette vedette auréolée d'une grande popularité n'a jamais tourné de téléfilm: son acceptation de jouer un rôle de second plan découle de son admiration et de sa confiance dans le duo de Dayan-Vargas et semble laisser présager une nouvelle participation de sa part dans l'équipe de Dayan un an après, pour la dernière adaptation d'*Un lieu incertain*, aux dires de l'actrice elle-même :

Josée Dayan rêvait de tourner avec moi depuis longtemps. L'Homme aux cercles bleus lui semblait être le projet idéal. Je n'ai pas pour habitude d'enchaîner les tournages, je suis plus sensible aux rencontres, à des rôles qui correspondent à la femme et à l'actrice que je suis. Je trouvais Mathilde sympathique, originale. C'est un personnage très coloré. Et, puis j'ai trouvé le scénario d'Emmanuel Carrère et de son fils Gabriel bien écrit. Quant à Fred Vargas, elle a beaucoup de talent, tous ces

⁸⁷ Voir sur le site:

<http://programme-tv.nouvelobs.com/telefilm/sous-les-vents-de-neptune-s14546/sous-les-vents-de-neptune-710319/>

*personnages possèdent un univers riche et particulier qu'il est intéressant d'interpréter.*⁸⁸

Les éloges ne font pas défaut. En 2009, lors du 8^e Forum international Cinéma et littérature qui a eu lieu à Monaco, Josée Dayan a reçu pour ce téléfilm *le Prix de la meilleure adaptation littéraire de télévision*. La diffusion télévisuelle a, comme prévu, reçu un accueil enthousiaste du public qui comprend sûrement les fidèles lecteurs de Vargas, et aussi ceux qui ne connaissent pas bien ses romans, voire même, des téléspectateurs qui ne lisent aucun de ses romans. Donc, le succès de la diffusion télévisuelle consiste non seulement à fidéliser les « connaisseurs » des romans vargassiens, mais aussi à attirer un bon nombre de lecteurs potentiels :

La fiction mettant en scène Jean-Hugues Anglade et Jean-Pierre Léaud a permis à la chaîne publique de se hisser en troisième place des audiences de prime time, tout juste derrière M6 et Bones.

*Devant la télévision, 4.3 millions de téléspectateurs ont suivi l'affaire imaginée par Fred Vargas. Les fidèles lecteurs de la romancière à succès représentaient hier 16.9% du public de la première partie de soirée.*⁸⁹

Quant à la réception de la presse, les compliments sont légion, ce qui révélerait que les films adaptés des romans de Fred Vargas sous la direction de Josée Dayan ont été reconnus dans une large mesure par le public et que les produits étiquetés Dayan-Vargas sont eux-mêmes la garantie de la qualité et du succès d'audience aux yeux de la critique et, davantage, des investisseurs qui n'hésitent pas à placer leur argent dans cette valeur-sûre. Il faut noter que la critique admirative se focalise entre autres sur l'interprétation des acteurs, notamment sur le trio convaincant et irremplaçable Jean-Hugues Anglade-Jacques Spiesser-Corinne Masiero :

⁸⁸ Voir le site: <http://www.leblogtvnews.com/article-l-homme-aux-cercles-bleus-de-fred-vargas-par-josee-dayan-38279140.html>, consulté le 24 juin 2014.

⁸⁹ Voir le site: <http://www.toutelatele.com/l-homme-aux-cercles-bleus-un-nouveau-succes-pour-fred-vargas-20603>, consulté le 24 juin 2014.

*Après Sous les vents de Neptune, L'Homme aux cercles bleus, et L'Homme à l'envers, Jean-Baptiste Adamsberg, interprété par Jean-Hugues Anglade, revient avec sa fine équipe : sa belle maman protectrice, Mathilde Forestier, jouée par une Charlotte Rampling toujours aussi étonnante et au regard magnétique, son fidèle acolyte Adrien Danglard (Jacques Spiesser), le lieutenant Violette Retancourt (Corinne Masiero), et sa compagne Camille (Hélène Fillières). S'ajoute à ce casting, Pascal Greggory, troublant et inquiétant par sa présence et son charisme.*⁹⁰

La fidélité à l'original constitue une autre raison des éloges :

*Les couleurs froides et l'impression de mouvement permanent (Dayan tourne avec un steadycam) restituent parfaitement l'atmosphère noire, tendue, floue et la fantaisie des romans de Vargas.*⁹¹

Quant à *L'Homme à l'envers*, même s'il est parfois jugé "un peu alambiqué, et qu'on lui reproche de traîner en longueur avec une intrigue qui peine à convaincre"⁹², il a réalisé une performance plus brillante que la précédente au niveau de la part d'audiences. Avec 5 134 000 téléspectateurs pour 19,6% de PDA, ce téléfilm arrive en 2^e position de la première partie de soirée, et dépasse de 0.1% la série américaine *Bones* qui occupe la 3^e place du podium. Sans aucun doute, c'est un résultat très encourageant, parce qu'il s'agit de la meilleure performance pour une fiction française de France 2 après *Aïcha*, diffusée la même année. Le succès de Fred Vargas au petit écran a été confirmé par le nombre de téléspectateurs. Ces deux

⁹⁰ Virginie Tressens, «Un lieu incertain : un excellent casting pour le nouveau Josée Dayan avec Jean-Hugues Anglade et Charlotte Rampling», voir sur le site:

<http://tele.premiere.fr/News-Tele/PREVIEW-Un-lieu-incertain-un-excellent-casting-pour-le-nouveau-Josée-Dayan-avec-Jean-Hugues-Anglade-et-Charlotte-Rampling-2420888>, consulté le 24 juin 2014.

⁹¹ Anonyme, «Dayan relit *L'homme aux cercles bleus* de Vargas », voir sur le site:<http://www.lavenir.net/article/detail.aspx?articleid=259940>, consulté le 24 juin 2014.

⁹² Anonyme, «Josée Dayan adapte à nouveau Fred Vargas pour France 2» voir sur le site:
<http://www.jeanmarcmorandini.com/article-31765-josée-dayan-adapte-a-nouveau-fred-vargas-pour-france-2.html>, consulté le 24 juin 2014.

adaptations télévisuelles en ont attiré en moyenne 4.7 millions, soit 18.3% de part de marché.⁹³

Josée Dayan, encline à s'activer toujours, a tourné vite les adaptations des romans de Fred Vargas. En 2010, *Un lieu incertain* a été diffusé sur France 2 et *Les quatre fleuves*, bande dessinée (texte de Fred Vargas, dessin de Baudoin), est en tournage. Déjà cinq romans sur dix ont été adaptés, cela laisse penser que l'on a l'intention d'aller jusqu'au bout. Josée Dayan a affirmé dans un entretien qu'elle prendra plaisir à réaliser *Ceux qui vont mourir te saluent*, le troisième roman sans Adamsberg de Fred Vargas.

Un lieu incertain, lors de sa diffusion le 12 novembre 2010, a attiré 3 783 000 téléspectateurs, soit 15.1% de PDA et s'est positionné sur la 3^e marche du podium.⁹⁴ Il s'agit d'une nouvelle performance pour la chaîne publique. Comme prévu, la presse l'accueille à bras ouverts et l'aval qu'ont obtenu Josée Dayan et ses comédiens n'est pas anodin :

Un lieu incertain, dernier polar en date de Fred Vargas, est son roman le plus tortueux, pour ne pas dire le plus alambiqué-cette histoire de chasse aux vampires à travers l'Europe et les siècles, franchement...L'adaptation d'Emmanuel Carrère, aussi réussie que pour L'Homme aux cercles bleus, parvient à fluidifier le récit sans sacrifier l'essentiel : l'univers délicieusement décalé de l'écrivain et sa finesse dans la description des rapports humains. Les mouvements discrets mais permanents de la caméra suffisent à créer l'illusion du fantastique, sans recourir aux effets gore ou ésotérique que pouvait laisser craindre l'intrigue. Les retrouvailles avec « la bande » d'acteurs réunie pour la quatrième fois par Josée Dayan ajoutent au plaisir. Le tandem Anglade-Spiesser est de plus en plus complice, Charlotte Rampling fait une

⁹³ Voir le site www.premiere.fr, *op.cit.*

⁹⁴ *Ibid.*

apparition mémorable en « sauveuse ». Et le « petit nouveau », Pascal Greggory, se révèle irrésistible en ostéopathe aux doigts d'or.⁹⁵

Et :

Comme dans les trois adaptations précédentes, Jean-Hugues Anglade entre à merveille dans la peau du commissaire Adamsberg. Centré sur les problèmes de filiation, le téléfilm de Josée Dayan rend compte à la fois de la fragilité émotionnelle du personnage, de sa force, de la déduction par des chemins tortueux. Un peu folle, cette histoire sans queue ni tête, qui finit par trouver une explication rationnelle, a un charme indéniable. Josée Dayan filme avec retenue et sobriété, et beaucoup de poésie, le cimetière d'Highgates, Paris sous la pluie, ou la neige de Serbie...Entre étrange et poésie, ce téléfilm est une vraie réussite.⁹⁶

Quand nous parlons de la transposition cathodique des romans de Fred Vargas, nous ne pouvons ignorer que la première adaptation est au contraire pour le cinéma. Pour mieux y regarder, nous pouvons recourir au tableau ci-dessous qui rassemble les informations de la production-diffusion du film⁹⁷:

Titre	<i>Pars vite et reviens tard</i>
Réalisation	Régis Wargnier
Scénario	Julien Rappeneau, Régis Wargnier, Ariane Fert, Harriet Marin, Lawrence Shore
Acteurs principaux	José Garcia (Adamsberg), Lucas Belvaux (Danglard), Michel Serrault (Decambrais), Linh Dan Pham (Camille)
Société de production	LGM Productions, Gaumont, KL production
Sortie	24 janvier 2007
Sortie de DVD	1 mars 2008
Durée	1h 55m

⁹⁵ Samuel Douhaire, « Un lieu incertain-téléfilm de Josée Dayan », *Télérama* n° 3173.

⁹⁶ Caroline Constant, « Vargas-Dayan : le roman fait alliance », *L'Humanité*, 12 novembre 2010.

⁹⁷ Voir sur le site: http://www.imdb.com/title/tt0446707/?ref=fn_al_tt_1, consulté le 24 juin 2014

La notoriété de Vargas est largement amplifiée par ce biais. Comme Viviane Hamy n'est pas d'une dimension assez grande pour gérer les transactions de l'écrit à l'écran, elle se met en collaboration avec François Samuelson, un célèbre agent littéraire. Le montant des droits audiovisuels est de 274 500 euros⁹⁸.

En 2007, *Pars vite et reviens tard*, réalisé par Régis Wargnier et scénarisé par Julien Rappeneau et Ariane Fert, est sorti en salle et en DVD. Le résultat n'est pas très satisfaisant: selon le bilan 2007 du box-office⁹⁹, ce film n'a dépassé que le cap des 500 000 entrées et fait partie des films que « l'on attendait un peu plus haut ». Et en 2010, quand il a été diffusé sur France 3, il a rassemblé 3 308 000 cinéphiles, soit 13.6% de part de marché et a réussi à occuper la 3^e place de PDA, devancé par *Masterchef* de TF1 et *Bones* de M6¹⁰⁰.

Il n'est pas possible de savoir ce qu'en pense Fred Vargas. L'auteure reste toujours très discrète face aux cinéastes, probablement parce qu'elle envisage de laisser filmer en toute liberté ses romans. Dans un entretien, Fred Vargas a manifesté son point de vue pour l'adaptation de ses romans, étant interrogée sur le fait qu'elle a pris un agent lors de l'adaptation:

*Parce que c'est son métier et pas le mien. Lorsqu'on cède les droits d'un livre, il ne vous appartient plus. Si j'accordais une importance vitale à ce que j'écris, je craindrais peut-être d'être trahie. Mais ce n'est pas le cas : si c'est raté, cela m'est égal.*¹⁰¹

Dans un autre entretien, mené par Michèle Sendre-Haïdar, en parlant de l'adaptation cinématographique de ses romans, Fred Vargas soutient que :

⁹⁸ Jérôme Dupuis, *op.cit.*.

⁹⁹ Voir sur le site: <http://www.unifrance.org/actualites/rubrique?rubrique=actu.rubrique.chiffresfrance>, consulté le 24 juin 2014.

¹⁰⁰ Voir sur le site: <http://tele.premiere.fr/News-Tele/Audiences-TV-Masterchef-toujours-leader-sur-TF1-TMC-cartonne-avec-Soleil-le-vant-2436642>, consulté le 24 juin 2014.

¹⁰¹ Propos recueillis par Michel Abescat et Hélène Marzolf, *op.cit.*.

je ne veux pas m'en mêler et je m'en tiens très loin. ¹⁰²

Pourtant, dans la presse, cette adaptation, qui a réuni José Garcia (Adamsberg), Lucas Belvaux (Danglard) et Linh-Dan Pham (Camille), n'a pas eu la chance d'être reçue chaleureusement, et selon Télérama, c'est *un Vargas sans beaucoup de Vargas* :

Régis Wargnier a suivi - à peu près - l'intrigue imaginée par Fred Vargas : Paris soudain terrorisé par un tueur maniaque qui tente d'y propager la peste... Seulement, voilà : à quoi sert d'adapter Fred Vargas si on la prive de son ambiguïté et de sa langue ?

*De ses personnages farfelus, poétiques, ne survit, ici, que la silhouette de l'étrange « crieur », et Olivier Gourmet transmet un réel mystère à ce héraut des temps modernes. José Garcia s'en sort, comme d'habitude, même si, pour les fans de Vargas, il n'a rien des doutes et des petites manies du commissaire Adamsberg. Lucas Belvaux ne ressemble pas non plus à Danglard, son adjoint, mais lui ne s'en sort pas, prisonnier d'une direction d'acteurs approximative. En affadissant Fred Vargas, Régis Wargnier a filmé un polar comme un autre.*¹⁰³

La déception, surtout celle des fans de Fred Vargas, se concentre sur l'infidélité un peu excessive à l'original :

Avec son histoire aux marges du fantastique, sa mise en scène maîtrisée et son atmosphère trouble, Pars vite et reviens tard dépoussière le bon vieux polar à la française. Ceux qui ont lu le livre de Vargas seront certes un peu déçus. Wargnier a gardé le canevas de base, mais a tissé une pléiade de nouvelles séquences. Des adaptations et des infidélités sans doute nécessaires pour transposer à l'écran la foisonnante intrigue de l'ouvrage original. Malheureusement, en voulant en garder

¹⁰² Propos recueillis par Michèle Sendre-Haïdar, « Fred Vargas parle de *Pars vite et reviens tard* », voir sur le site <http://www.classiquesetcontemporains.fr/interviews/detail/fred-vargas-parle-de-pars-vite-et-reviens-tard>, consulté le 24 juin 2014.

¹⁰³ Pierre Murat, « *Pars vite et reviens tard*-film français de Régis Wargnier », voir sur le site: <http://www.telerama.fr/cinema/films/pars-vite-et-reviens-tard,287828,critique.php>, consulté le 24 juin 2014.

*trop pour coller à l'esprit du livre, Wagnier noie un peu le spectateur dans les rebondissements...*¹⁰⁴

La déception est exprimée dans des commentaires, à laquelle s'ajoute un sentiment d'incompréhension: les modifications opérées par les cinéastes, sans nécessité aux yeux de certains, semblent ne pas pouvoir visualiser de façon convaincante le roman de Vargas, et plus gravement, elles risquent de dévaloriser le texte pour un lecteur averti:

*A la vision du film de Wagnier, on perçoit rapidement que le travail d'adaptation a modifié quelques paramètres substantiels du roman. Joss, le crieur, n'est plus un ancien pêcheur, mais un ex-comédien rebelle. Il oeuvre place Beaubourg, et non place Edgar-Quinet. Le mobile du tueur a changé, un comble. Quant aux personnages, Damas Viquier n'était-il pas décrit un brin plus musclé dans le livre ? Adamsberg arborant des costumes irréprochables, métamorphosé en dandy. En ce qui me concerne, je ne parlerais pas de déception. L'oeuvre de Fred Vargas est moins trahie qu'affadie.*¹⁰⁵

Pour conclure, à partir de *Sous les vents de Neptune* porté au petit écran en 2008, une interactivité, tant entre Vargas et l'équipe de Dayan qu'entre l'image et l'écrit, est établie de manière satisfaisante, que ce soit sur le plan de la part d'audience ou de la fidélité à l'original. Quatre romans sont déjà mis en images dans les mains de Dayan, Vargas est donc au faite de sa gloire, qui ne se réduit plus jamais au monde de l'édition. Sa célébrité s'étend aux principaux aspects de la culture médiatique. En l'espace de 30 ans, récompensée à ses débuts pour son premier manuscrit, elle n'a cessé de conquérir les jurys littéraires. Son succès n'est pas seulement prouvé par la reconnaissance du milieu littéraire, mais aussi par sa bonne vente. Habitée au top des

¹⁰⁴ Voir sur le site:

<http://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/article/film/56689/programme-tv-pars-vite-et-reviens-tard.html?print=1>, consulté le 24 juin 2014.

¹⁰⁵ Guillaume Lebeau, *op.cit.* p.336-337.

palmarès, elle est déjà devenue un des écrivains de roman policier les plus lus en France. Bien vue par le lectorat français, elle est aussi partie à la conquête du lectorat étranger avec les traductions dans 40 pays et en 26 langues. Cela laisse présager qu'un jour la « Reine du polar français » va se muer définitivement en « Reine du crime » de notre époque.

1.3. Vargas, une figure d'écrivain décalé

Dans le paysage éditorial, Fred Vargas semble présenter des symptômes mystérieux. Même presque trente ans passés, l'énigme qui l'enveloppe dès sa première arrivée dans l'univers du genre policier n'est pas entièrement effacée, bien que la presse ait fait un effort constant pour la dévoiler. L'auteure fuit la visibilité médiatique, ce qui nous conduit à émettre deux hypothèses: Ne voulant pas que sa vie professionnelle et privée s'expose sous les feux des projecteurs, elle se protège et protège sa famille contre le probable effet négatif causé par l'intérêt public qui peut dériver dans l'excès, ce qui peut s'associer à la personnalité discrète qu'elle adopte fermement. Ou le fait qu'elle soit insaisissable serait lié à la stratégie éditoriale de son editrice. Il s'agirait de la stratégie éditoriale qui s'inscrit dans le maintien et la stimulation de la curiosité chez le public.

En ce sens, cacher partiellement et temporairement un écrivain aurait pour effet de le faire accéder à la plus large attention de l'acheteur potentiel. En tout cas, le clair-obscur captive le regard du lectorat et de la presse journalistique. On cherche donc avec ardeur à en savoir plus sur l'auteure. Peu à peu, la presse journalistique nous dessine un portrait atypique de Fred Vargas, et même dans certains articles de commentaire, on prend plaisir à faire correspondre la figure atypique de l'auteure à des personnages singuliers nés sous sa plume. Il semble que le portrait dressé par la presse journalistique ne révèle pas (ou ne peut révéler) toute la vérité de Fred Vargas. Pouvons-nous aller plus loin pour affirmer qu'il s'agit d'une figure romancée? De toute façon, Fred Vargas est indéniablement la "coqueluche" aux yeux des journalistes, dont les critiques sont quasi unanimement élogieuses. Pour ce faire, nous tenterons d'analyser, dans cette sous-partie, la reconnaissance des critiques journalistiques. Pourtant, notre point focal ne se limite pas là, nous préférons esquisser la figure décalée de Fred Vargas en nous interrogeant sur ses expériences socialisatrices. Il est intéressant d'observer d'étonnants paradoxes que cultive Fred Vargas chez elle: sa pratique du genre policier tandis qu'elle est issue d'une famille à fort capital socio-culturel dans laquelle son père n'autorise que la littérature générale; d'ailleurs,

polareuse n'est peut-être pas une appellation précise pour pouvoir mettre Fred Vargas sur le devant de la scène, étant donné que sa formation archéologique laisse un bon nombre de traces dans ses oeuvres jusqu'à constituer une des singularités littéraires de Fred Vargas. Il nous semble donc plus plausible de traiter Fred Vargas comme polarchéologue; Il est d'ailleurs à noter que Fred Vargas ne prend pas toujours le contre-pied de la visibilité médiatique. Elle défend Cesare Battisti à tout prix sans se soucier d'être submergée par les commentaires frondeurs; et elle devient la risée de certains pour présenter aux autorités sa cape contre le virus de la grippe aviaire. Donc, il importe que nous fassions des retouches à la figure décalée de Fred Vargas à l'aune de l'étude de son engagement politique.

Pour entrer dans les détails, nous concentrerons tout d'abord notre attention sur la reconnaissance des critiques journalistiques dans les pages suivantes.

1.3.1. La reconnaissance des critiques journalistiques

Il est intéressant d'observer simultanément la consécration de Fred Vargas à travers les critiques de la presse française. Face à l'autorité des prix littéraires sur la reconnaissance d'un auteur, la presse dispose aussi d'un pouvoir de parole en se trouvant investie d'un rôle important dans le circuit de diffusion et celui de la légitimation:

*La littérature n'échappe pas à cette démocratisation des pratiques culturelles et à ces nouveaux processus de consécration, nés des réalités marchandes de l'industrie culturelle. Avec eux, une légitimité nouvelle du livre et de l'écrivain est fondée sur les impératifs de la publicité, du spectacle médiatique et de la visibilité des auteurs.*¹⁰⁶

Dans l'ensemble, la presse fait unanimement l'éloge à Vargas en la considérant comme la reine du polar français. Les compliments sont légion, tels que "numéro un du polar français", "poids lourd de l'édition française", etc. Marc Dugain, écrivain et ami d'enfance de Fred Vargas, estime que le succès de Fred Vargas est un phénomène culturel :

*Le phénomène Vargas, c'est une culture rare qui nourrit un esprit analytique insatiable, une intelligence généreuse qui ne connaît pas la rancune.*¹⁰⁷

Les critiques sont saisis d'admiration par l'originalité du style des romans vargassiens. Ils découvrent chez Vargas le dépassement des codes du roman à énigme. Ils mentionnent très souvent ses personnages atypiques, notamment Adamsberg, le personnage récurrent le plus célèbre qui apparaît pour la première fois dans *L'Homme aux cercles bleus*, écrit en 1990. La singularité de ses personnages se traduit par la

¹⁰⁶ Sylvie Ducas, *op.cit.*

¹⁰⁷ Marc Dugain, "Pourquoi j'en veux à Fred Vargas", voir sur le site:

<http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20080618.BIB1551/pourquoi-j-039-en-veux-a-fred-vargas.html>, consulté le 24 juin 2014.

mise en œuvre de son art du décalage, un des principes de la création de l'auteure sur lequel elle met l'accent constamment. Laurence Sudret explique son point de vue dans "Du traitement de la marginalité dans les romans policiers de Fred Vargas" :

*Ses personnages sont décalés, désaxés, et c'est le traitement de cette différence qui fait l'originalité de son œuvre car malgré leur marginalité, ses personnages ne subissent pas d'exclusion. Chacun trouve sa place et elle montre que la banalité du monde qui nous entoure est précisément faite de cette différence.*¹⁰⁸

Eric Libiot, dans son article "Polar français : les affaires reprennent", affirme que, la pratique sociale affaiblie dans une certaine mesure, le genre policier évolue vers la diversification et l'individualisation. Le personnage principal, qui n'est plus le représentant d'une certaine strate de la société, ne prend plus, tout naturellement, la charge de dénoncer les failles de la société et la corruption de la politique. Fred Vargas en est l'exemple, qui est sensibilisée davantage sur l'état de l'existence de l'individu :

*Le genre se diversifie mais s'individualise aussi, contrairement au néo-polar, où l'on se serrait davantage les coudes. Ceci expliquant cela, le personnage principal n'est plus la société, dont il fallait pointer les errements, mais un héros dont la marginalité, au pis, ou la singularité, au mieux, sert de miroir identifiant à un moment où le genre questionne la place de l'individu dans le monde - le magnifique commissaire Adamsberg de Fred Vargas en est l'exemple le plus réussi.*¹⁰⁹

Fred Vargas, sous l'influence de sa famille, est très politisée depuis son enfance et pour intervenir sur ce plan, elle écrit des articles et participe à des manifestations. Toutefois, elle n'est pas aussi engagée dans ses romans, ce qui la distingue manifestement des auteurs de roman noir :

¹⁰⁸ Laurence Sudret, « Du traitement de la marginalité dans les romans policiers de Fred Vargas », in *La Fiction policière aujourd'hui*, Colloques de Cerisy-La-Salle, 2007.

¹⁰⁹ Eric Libiot, « Polar français : les affaires reprennent », *L'Express*, 21 mai 2009.

*Fred Vargas l'a dit et redit : il n'est pas question pour elle d'écrire des romans politiques, ni d'inclure des éléments ouvertement politiques dans ses histoires. Non pas que ce fût au départ une position théorique. Elle a bien tenté, à plusieurs reprises, des développements dans ce sens, mais elle a dû les enlever à la relecture. C'est ainsi : à part des allusions plus ou moins cryptées, et un recours à l'histoire qui permet de faire passer quelques idées, la politique n'est pas une thématique de l'œuvre littéraire de Fred Vargas. Elle a fait sienne cette phrase de Stendhal : « La politique est une pierre accrochée au cou de la littérature. ».*¹¹⁰

De plus, on analyse souvent la singularité d'Adamsberg en référence aux héros des romans policiers classiques afin de se rendre compte de la différence entre Fred Vargas et le roman à énigme traditionnel :

*La « touche » Vargas ? Elle tord le poncif tout en s'appuyant sur lui : loin d'un Sherlock Holmes ou d'un Hercule Poirot, Jean-Baptiste Adamsberg est un chef improbable et nonchalant, un « pelleteux de nuages » aussi attachant que détaché du monde, indéfini dans sa mise comme dans l'exposition de sa pensée. Ses intuitions défient la logique commune et rencontrent régulièrement l'opposition, ou du moins l'incompréhension, des incurables positivistes qui l'entourent tel son adjoint, l'impeccable et érudit Danglard, que seul égare un léger faible pour le vin blanc... Les indices matériels listés avec soin par Conan Doyle, les « petites cellules grises » célébrées par Agatha Christie, ne seraient guère utiles au personnage fétiche de Fred Vargas sans cette faculté unique, ce génie singulier, à éclipses, qui lui permet de pénétrer les sombres desseins de ceux qu'il poursuit.*¹¹¹

Les personnages secondaires de Fred Vargas attirent également l'attention de la critique impressionnée par la fusion du réel et du non-réel, marqueur de l'originalité de ses personnages :

¹¹⁰ Guillaume Lebeau, *op.cit.*, p.73.

¹¹¹ Minh Tran Huy, « Un lieu incertain », *Le Magazine littéraire*, juillet 2008.

*Codages irréalistes, auxquels on croit pourtant dur comme fer, et qui donnent à ses romans leur attrait singulier, de la même manière que ses personnages semblent d'autant plus forts qu'ils sont improbables. Pars vite et reviens tard mettait en scène Josette, délicieuse vieille dame très comme il faut qui se révèle être un hacker de première force et Dans les bois éternels « La Boule », gros chat amorphe qui se mue en fin limier lorsqu'il s'agit de retrouver un membre de la brigade menacé de mort ; Un lieu incertain introduit quant à lui Josselin, l'homme aux doigts d'or et à l'instinct infaillible qui guérit migraines, acouphènes et dos fragiles en explorant le corps tout autant que l'esprit et l'histoire de ses patients.*¹¹²

Par ailleurs, son art du décalage consiste, entre autres, en la réappropriation des éléments mythologiques antiques, par exemple, le loup-garou dans *L'Homme à l'envers* (1999), le dieu Neptune dans *Sous les vents de Neptune* (2004), l'élixir de vie éternelle dans *Dans les bois éternels* (2006), sans compter le vampire dans *Un lieu incertain* (2008) et le Seigneur Mesnie Hellequin dans *L'Armée furieuse* (2011). Il n'est pas difficile de remarquer que, pendant dix ans passés, Fred Vargas semble vouloir dépasser les codes génériques du genre en puisant dans la littérature non policière. En fait, elle était passionnée par l'histoire du vampire depuis son enfance, mais il est besoin de noter que des éléments fantastiques dans ses romans consistent à proposer aux lecteurs des fables, différents en ce sens des romans fantastiques où le vampire est très souvent traité comme une réalité. L'essentiel, c'est de montrer aux lecteurs qu'il y a la Bête ou le Dracula en l'homme et que l'être humain ne peut se débarrasser de l'angoisse de la mort:

*J'avais 13 ans quand j'ai lu Dracula, de Bram Stocker, ça m'a sacrément impressionnée. Ce sujet me fascine. Il est extrêmement chargé, mais l'humanité n'arrive pas à s'en débarrasser depuis trente mille ans.*¹¹³

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Sabrina Champenois, « Noblesse vampire », *Libération*, 19 juin 2008.

Un lieu incertain, pour la critique, semble pouvoir expliquer, d'une manière convaincante, la tendance de l'auteure à enrichir ses romans policiers en y ajoutant des éléments fantastiques :

*Par quel miracle Fred Vargas arrivera-t-elle à creuser le tunnel entre les deux scènes, la britannique et la française ? On ne racontera rien, évidemment. Sinon que tout se joue sur le fil, infiniment subtil, de l'imagination et des mots, étrangers en particulier. Et qu'il faudra mille méandres, quelques incursions aux frontières du fantastique et un grand détour par les bords du Danube pour que le charme opère une fois encore. "Un lieu incertain" est un conte policier qui vous scotche de la première à la dernière page, une fantaisie littéraire d'une singulière liberté. Un pied de nez à la mort, dont l'auteur a décidément le secret.*¹¹⁴

Selon Christine Ferniot, le roman de Fred Vargas est situé un peu au-delà du réel par la fusion entre les mythes antiques et les ingrédients du roman policier traditionnel. Ainsi, l'auteure nous dessine en filigrane le portrait d'un monde légèrement décalé, ni vraiment d'hier ni tout à fait d'aujourd'hui, entre naturalisme et fantaisie:

*Les mythes et les contes de fées appartiennent aux obsessions de la romancière qui a toujours fait le lien entre ces histoires murmurées depuis la nuit des temps et le roman policier.*¹¹⁵

L'art du décalage doit être devenu le principe de la création de Fred Vargas à l'aide duquel l'auteure pourrait se distinguer du roman policier traditionnel et du roman noir. C'est pour cela que Fred Vargas est probablement un écrivain apparemment inclassable, ni réductible au roman à énigme, ni au noir. Le fait qu'elle appelle ses romans « rom'pol » semble nous laisser entendre que l'auteure aspire à une position singulière dans l'édition française. De ce point de vue, elle est parvenue à

¹¹⁴ Michel Abescat, « Un lieu incertain », *Télérama*, 28 juin 2008.

¹¹⁵ Christine Ferniot, «Gothique sanguinolent», voir sur le site:

http://www.lexpress.fr/culture/livre/un-lieu-incertain_814513.html, consulté le 24 juin 2014.

conquérir la critique. La locution « rom'pol » n'est plus un simple jeu de mots, mais souvent citée pour désigner le style personnel très apprécié de l'auteure. Ses romans, étiquetés par son art du décalage, témoignent d'une nouvelle possibilité de l'évolution du genre. Jeanne Guyon juge très favorablement son « pol'art ». Comme Vargas est souvent considérée comme un écrivain inclassable dans le cadre du genre, cette appellation autodéfinatoire semble donc pouvoir la classer dans la catégorie propre à elle en agissant sur la promotion et la légitimité de l'auteure: la singularité de cette appellation renvoie à l'innovation de l'écrivain, qui peut contribuer à lui construire une posture légitime:

Fred Vargas a inventé un genre romanesque qui n'appartient qu'à elle : le Rompol. Objet essentiellement poétique, il n'est pas noir mais nocturne, c'est-à-dire qu'il plonge le lecteur dans le monde onirique de ces nuits d'enfance où l'on joue à se faire peur, mais de façon ô combien grave et sérieuse, car le pouvoir donné à l'imaginaire libéré est total. C'est cette liberté de ton, cette capacité à retrouver la grâce fragile de nos émotions primordiales, cette alchimie verbale qui secoue la pesanteur du réel, qui sont la marque d'une romancière à la voix unique dans le polar d'aujourd'hui. Les personnages qui peuplent ses livres sont aussi anarchistes et lunaires que savants. Qu'ils soient férus d'Antiquité ou océanographes, le regard qu'ils posent sur le monde combat le conformisme et l'ordre établi avec pour arme la fantaisie et l'humour. ¹¹⁶

Dans ces articles journalistiques, nous pouvons facilement relever certains mots élogieux qui portent sur l'originalité des romans vargassiens. Et ces mots apparaissent fréquemment dans différents articles, ce qui nous permet de cerner dans quel domaine Vargas est reconnue à l'unanimité par la critique journalistique. Selon les articles cités plus haut, le mot le plus souvent utilisé est "singulier", employé à trois reprises; ou encore "unique", à deux reprises. Ces deux mots pointent "le nouveau" que les

¹¹⁶ Propos de Jeanne Guyon, *Le Magazine littéraire*, voir sur le site: <http://www.viviane-hamy.fr/les-auteurs/article/fred-vargas?lang=fr>, consulté le 24 juin 2014.

romans vargassiens apportent aux commentateurs. Et cette nouveauté prend naissance dans la “fantaisie”, “l’humour” et les personnages décalés qui impressionnent les critiques qui rivalisent d’épithètes: “improbable”, “lunaire”, “attachant”, “onirique”, “subtil”. En s’extasiant sur les romans vargassiens, les critiques commentent, analysent, et recherchent “la touche”, “le charme” et l’alchimie” de l’auteur.

Par ailleurs, la critique s’intéresse non seulement à l’originalité textuelle de Fred Vargas, mais aussi à celle de l’auteure elle-même. Devenue une véritable vedette dans l’édition française avec ses chiffres de vente à cinq millions d’exemplaires, la presse suit de près la vie personnelle de Fred Vargas et nous dessine un portrait de l’auteure non moins atypique que ses romans. Ayant de la notoriété, elle a tendance à fuir les médias, ce qui autorise tous les fantasmes des lecteurs. Plus rarement elle se rend à la télévision, plus désireux les lecteurs peuvent être de la connaître :

*Cette femme est un mystère. Très lue, presque jamais vue.*¹¹⁷

D’abord, quels sont les traits physiques de cette femme mystérieuse ? Guillaume Lebeau nous donne la réponse dans son ouvrage *Le mystère Fred Vargas* :

*Si, au cœur du 14^e arrondissement de Paris, dans les parages de la place Edgar-Quinet, vous croisiez le chemin d’une femme à l’allure juvénile, cigarette au bec, vêtue sans façon, manteau informe, sweat-shirt à capuche ou pull col en V, chemises à carreaux, jean denim brut, santiags ou Converse selon l’humeur, seriez-vous prêt à imaginer que ce petit lutin, au regard noisette, aux cheveux courts et ébouriffés, affichant quelle que soit la couleur du ciel un doux et permanent sourire, a généré un chiffre d’affaires de 33, 6 millions d’euros entre janvier 2005 et septembre 2008 ?*¹¹⁸

Comme Lebeau, Anne Crignon et Marie-France Rémond, dans leur article “Le fabuleux destin” de Fred Vargas, en font aussi le portrait :

¹¹⁷ Pierre Barthélemy, *op.cit.*.

¹¹⁸ Guillaume Lebeau, *op.cit.*, p.27.

*Elle est vêtue d'un pull noir en V, d'une veste sombre à fines rayures et d'un jean en denim brut. Pas de bague, pas un collier, juste un khôl discret sous des yeux qui hésitent définitivement entre marron et vert. Sous la manche de la veste, on aperçoit un bracelet de coton tissé à trois couleurs. Vert, jaune, bleu.*¹¹⁹

Jérôme Dupuis, lui aussi, nous donne une description semblable :

*Fred Vargas est là, vêtue sans façons. Jeans, col roulé bleu marine, anorak à capuche bleu ciel (un modèle bulgare des années 1970?), cigarette à la main: qui, au comptoir, irait imaginer que cette petite femme aux yeux marron et au sourire ironique a vendu cinq millions de polars en quelques années?*¹²⁰

Au moyen de ces croquis, nous avons un portrait très imagé de Fred Vargas si bien que nous pourrions nous passer de photographie. Comme les personnages sous sa plume, son image va se former progressivement au fil de ces mots. Ce portrait de l'écrivain, dessiné poétiquement sous le plume des journalistes, évoque la Reine Mathilde, un personnage très singulier apparu dans *L'Homme aux cercles bleus*. Cela permettrait à un lecteur d'identifier l'auteure qui fuit les médias à un des ses personnages. Ces deux femmes semblent avoir des similitudes: "cigarette au bec", "vêtu sans façon" et "cheveux ébouriffés", etc. Une image décontractée et anti-conformiste prend forme dans ces descriptions qui aident à combler l'imaginaire du lecteur. Pourtant, le rapprochement, voire la fusion, entre Vargas et la Reine Mathilde relève d'une vraisemblance invraisemblable: Vargas est "décalée" dans ces commentaires journalistiques. Loin d'être démystifiée, l'image de l'auteure peut devenir plus énigmatique. Vargas est donc un écrivain insaisissable, tout comme le Commissaire Adamsberg.

¹¹⁹ Anne Crignon et Marie-France Rémond, « Le fabuleux destin de Fred Vargas », *Le Nouvel Observateur*, 19 juin 2008.

¹²⁰ Jérôme Dupuis, *op.cit.*

Ainsi s'installe un mythe de l'auteure à la recherche duquel la presse et les lecteurs se livrent avec enthousiasme. Christine Ferniot affirme la même chose avec un style journalistique un peu exagéré:

*En fait, ce qu'elle craint le plus, c'est la situation qui transforme un tranquille chercheur en directeur, et un auteur de polars en «people». Les prix littéraires, les grosses ventes (270 000 exemplaires en France pour *Pars vite et reviens tard* acheté dans vingt-cinq pays), tout ça lui passe au-dessus de la tête. En la poussant un peu, elle finirait par dire qu'il doit y avoir erreur sur la personne.*¹²¹

Dans l'ensemble, la presse montre admirativement aux lecteurs toutes les qualités de Fred Vargas, telles que sa simplicité, sa bienveillance et même sa timidité qui la rend attachante :

*C'est qu'elle a connu à 20 ans de véritables crises de panique dues à la timidité. «Alors j'ai commencé à le dire aux gens. J'ai arrêté de dissimuler. Il allait bien falloir que je fasse avec le matériau qu'on m'avait livré.» Aujourd'hui encore, un silence de ses convives à table la terrorise, et l'image d'un pigeon blessé, entrevu il y a un an avenue du Maine, la chagrine encore. Elle était assise à ce même café en face du cimetière Montparnasse avec son fils Baptiste quand elle a vu un oiseau sautiller malhabilement entre les voitures. Les deux pattes serrées par un fil, un classique de la cruauté ordinaire. Elle l'a cherché en vain sous les voitures. Les jours qui ont suivi, elle est sortie de chez elle avec une petite paire de ciseaux, espérant que l'oiseau soit là. Une archéo-zoologue avec une lame dans la poche en quête du salopard qui martyrise les pigeons du quartier: un peu court comme scénario, mais sûr que Fred Vargas saurait quoi en faire.*¹²²

Ensuite, la presse prête souvent attention à la famille de Fred Vargas afin de trouver des liens entre son contexte familial et sa création littéraire. On remarque sans peine que son talent littéraire est indissociablement lié à l'influence intellectuelle

¹²¹ Christine Ferniot, « Vargas creuse son sillon », *Lire*, 01 avril 2004.

¹²² Anne Crignon et Marie-France Rémond, *op.cit.*

parentale. Et on parle fréquemment de sa sœur jumelle Joëlle Audoin-Rouzeau, peintre contemporaine connue sous le nom de Jo Vargas. Ce pseudonyme fait référence à Maria Vargas, personnage joué par l'actrice Ava Gardner dans le film *La Comtesse aux pieds nus*. L'auteure évoque toujours avec beaucoup d'affection la gémellité entre elles et la place irremplaçable que prend sa sœur dans sa carrière littéraire. Le fait que l'auteure a choisi le même pseudonyme que sa sœur reflète justement leur relation inséparable.

En outre, il s'agit de constater que Jo Vargas exerce une influence irrésistible sur son choix de l'occupation après le travail :

*Par souci pratique et par « économie d'énergie », comme elle aime à le présenter, la jeune femme s'évertue constamment à suivre le chemin opposé de celui emprunté par sa jumelle, tout en se cantonnant résolument dans le même univers ; si sa sœur choisit la peinture, elle devient écrivaine, si Jo s'intéresse à la musique classique, Fred Vargas passe dix années totalement infructueuses à s'acharner sur l'accordéon.*¹²³

Et Jo Vargas est toujours la première lectrice et correctrice de ses manuscrits. Cette gémellité créatrice contribue à mythifier le portrait de l'auteure. Le duo “sans faille”, caractérisé par une confiance “absolue”, crée “une force incroyable”. Ces commentaires journalistiques font émerger chez le lecteur l'image du tandem Adamsberg-Danglard dans les romans vargassiens. Et comme ces personnages-mythes, le charme de Vargas est fondé sur un mirage identitaire:

Quand le texte est avancé, Fred le passe à Jo qui l'annote soigneusement, dessinant un sourire quand elle apprécie un passage, deux sourires quand elle éclate de rire ou une vague quand elle a une hésitation. Leur échange est sans faille. «Ce besoin du regard de l'autre et sa confiance absolue nous stimulent, précise Jo, je le vis comme une énorme liberté, comme un éclairage plus fort. Quand je lis son livre, je crois sentir ce qu'elle cherche. Comme son double.» Les deux filles travaillent à

¹²³ Anonyme, voir sur le site: <http://www.elle.fr/elle/Personnalites/Fred-Vargas>, consulté le 24 juin 2014.

*quelques pas l'une de l'autre, jamais pesantes, toujours rassurées de ces conversations qui peuvent durer une minute ou des heures. Leur admiration réciproque leur donne une force incroyable, une sérénité au-delà de toute explication. «Parler de Fred est mon sujet de conversation favori», murmure Jo, ajoutant aussitôt: «Vous savez, elle a un tel don de comique que les gens la loueraient pour la soirée.»*¹²⁴

Puis, en tant qu'archéologue, Fred Vargas a fait son chemin avec *Les Chemins de la peste, le rat, la puce et l'homme*, un ouvrage scientifique remarquable publié en 2003. En fait, la presse se focalise souvent sur les liens entre sa profession comme chercheuse au CNRS et sa carrière d'auteur de roman policier. Ainsi a été créée une appellation très intéressante pour la désigner : la polarchéologue. Il semble naturel dans cette perspective que Fred Vargas ait choisi d'écrire le polar, parce que les rapports de similitude sont manifestes entre les activités d'un archéologue et celles d'un romancier de polar :

Une de ces Sherlock Holmes du métatarse, qui racontent des histoires en relevant des empreintes, des indices, en suivant des pistes, en faisant parler les os... Cela rappelle un autre type de quête, d'enquête, évoque des passerelles entre ses polars et sa science. Passerelles que, dans un premier temps, Fred Vargas ne semble pas envisager sérieusement, avec une moue dubitative qui fronce son nez déjà en trompette, avant de se rendre à l'évidence : « Finalement, il suffit de réfléchir une seconde pour voir qu'il y a dans les deux un système de reconstruction de la vérité par des témoins muets ou morts... »

*Selon Marc Dugain, ami d'enfance, par ailleurs auteur de La Chambre des officiers, rien d'étonnant à ce glissement : « Vous mettez un archéologue dans une fouille et un inspecteur de police devant un cadavre décomposé dans un cloaque, vous avez le même attrait, la même méticulosité froide à comprendre ce qui s'est passé, à remonter aux origines. »*¹²⁵

¹²⁴ Christine Ferniot, *op.cit.*.

¹²⁵ Pierre Barthélemy, *op.cit.*

L'auteure elle-même admet ce point de vue, comme elle l'explique dans un entretien mené par Claude Mesplède :

*La structure policière, ça me donne un paravent. D'une part, une intrigue est une convention assez pratique en soit. D'autre part, je l'aime bien en tant que telle. C'est un jeu de type archéologique, donc ça correspond bien à la manière que j'ai d'aimer chercher ou d'aimer trouver. A ce détail près que dans ce cas, je fais la piste, au lieu que ce soit l'archéologie qui me pose l'énigme. Mais ça marche un peu de la même manière.*¹²⁶

Selon ces interprétations, nous pouvons nous rendre compte que Fred Vargas s'est engagée tout naturellement dans l'écriture de roman policier, tant au niveau socio-culturel que professionnel. De plus, nous savons que Fred Vargas tient à distance le réalisme dans ses romans par la mise en œuvre de son art du décalage. Dans la construction d'un ethos, la presse souligne aussi volontiers son engagement très actif dans la politique, et d'abord en faveur de Cesare Battisti, un sujet incontournable. Le 10 février 2004, Cesare Battisti est arrêté par les policiers de la Division nationale anti-terroriste. Pour Fred Vargas, la condamnation de cet ancien militant italien ne présente pas les garanties de respect de la défense que l'on est en droit d'attendre d'un Etat démocratique. Alors elle livre son combat à ses côtés et ne désarme pas. Elle a publié en 2004 un livre aux éditions de Viviane Hamy, *La Vérité sur Cesare Battisti*. Violaine Montclos lui apporte son soutien avec à la fois admiration et compassion. Dans ce commentaire, Vargas est décrite comme "une drôle de titi parisien". Il n'est donc pas difficile de noter qu'aux yeux de la critique, même si Vargas combat en franc-tireur dans une affaire politique très délicate, elle est toujours spontanée, décontractée et attachante:

¹²⁶ Claude Mesplède, *op.cit.*.

Depuis quinze mois que son protégé est détenu à Brasilia, Vargas est en apnée dans ses dossiers sur « l'affaire ». Au point d'en oublier de dormir. Elle qui aime si peu voyager a déjà fait trois allers-retours au Brésil. La salle des visites de la prison fédérale, la vitre épaisse qui la sépare alors de Battisti, le bruit et la sueur des autres visiteurs : elle raconte tout ça en mangeant sa tarte, avec une drôle de gouaille de titi parisien, des phrases qu'elle finit en points de suspension, une conversation dont on perd le fil tant elle fourmille de digressions, de rapprochements inattendus. Elle dit qu'elle retire la batterie de son portable lorsqu'elle enquête dans la Péninsule, pour ne pas être repérée par la police italienne.¹²⁷

En plus de l'affaire Battisti, la cape qu'a inventée Fred Vargas pour la protection contre la grippe aviaire a aussi attiré l'attention de la critique et a participé à la construction de son personnage. Ce nouveau combat lui a valu bien des sarcasmes et le gouvernement était réticent à prendre la mesure de ses propositions. Heureusement, elle a tout de même obtenu des opinions favorables. De toute façon, Fred Vargas, dans la vie réelle, prend une part active aux affaires sociale et politique, ce qui est incontestable:

Tout, dans cette histoire est sérieux. Et cocasse. Sérieux, car Fred Vargas est un tantinet entêtée. Entêtée dans ses polars. Entêtée comme chercheuse en archéologie, son vrai métier : spécialiste des ossements animaux dans la période médiévale. «J'ai commencé à me poser des questions, comme ça, un peu par hasard, nous a-t-elle raconté. J'ai bien vu qu'on nous racontait des histoires avec ces centaines de millions de masques que l'on aurait déjà stockés. Des masques certes utiles, mais qui ne protègent que quatre heures. Et, surtout, qui ne vous protègent pas de tous les types de contamination. Car la grippe se transmet par des petites gouttelettes qui peuvent, après avoir été expectorées, se déposer un peu partout, comme des feuilles qui volent.» Travaux pratiques : «J'ai regardé ce qui se passait. Ces gouttelettes peuvent se poser sur les habits, les cheveux, les mains. Il suffit ensuite de se frotter les yeux

¹²⁷ Violaine de Montclos, « La méthode Vargas », *Le Point*, 19 juin 2008.

pour être infecté.» Bref, le fameux masque protège, mais... à moitié. Que faire ? Notre enquêtrice s'est attelée à la tâche. «La question centrale, c'est la respiration. C'est pour cela que je n'ai pas retenu une combinaison fermée. C'était trop compliqué, or il fallait quelque chose de simple à construire.» Elle ajoute : «Il faut bien que l'air entre par le sol... mais pas le virus.» Elle l'a essayée chez elle, à l'abri des regards : «Je l'ai mise trois heures à la maison, c'est tout à fait jouable.» Perfectionniste : «On a imaginé aussi une ceinture. Parce que si tu te retrouves dans une foule, le risque de contamination est plus élevé. Tu peux alors en serrant la ceinture empêcher encore plus fortement que les particules te remontent par le bas.» Mieux encore, elle a prévu un système pour les claustrophobes : une fermeture Eclair à la hauteur du cou, pour permettre qu'un peu d'air supplémentaire s'engouffre si la personne a peur d'étouffer. «Si tu vois des gens qui arrivent, alors d'un coup tu refermes, et tu es protégé. La zone à risques, c'est quand tu es à trois mètres de quelqu'un.»¹²⁸

Fred Vargas, face à la critique sceptique et ironique, ne cesse de promouvoir son combat avec persévérance :

Alors, depuis neuf mois, elle s'est mis en tête de concevoir une tenue qui protégerait la totalité du corps. Une cape antigrippe aviaire en plastique qu'elle est allée présenter au début du mois à Xavier Bertrand, le ministre de la Santé, qui l'a, on l'espère, « écoutée avec attention ». Une cape sur laquelle elle ne touchera bien sûr pas le moindre centime et dont la fabrication ne doit pas coûter plus de 1 euro, pour que tout le monde en profite, Afrique et Asie comprises. Les sceptiques souriront. Fred Vargas raconte qu'elle a appris à affronter « toutes les formes de moquerie et d'obscurantisme ». Le mois dernier, cinq personnes d'une même famille sont mortes des suites de la contamination par le virus H5N1. Il pourrait s'agir du premier cas de contamination interhumaine. Alors, imperturbable, comme son commissaire

¹²⁸ Xavier Bertrand, cité par Eric Favereau, « La cape de Fred Vargas à l'essai », blog : « la plume et le bistouri », voir sur le site: http://societe.blogs.liberation.fr/laplumeetlebistouri/2007/02/la_cape_de_fred.html, consulté le 24 juin 2014.

*Adamsberg, Fred Vargas va continuer son chemin. Sur l'avenue du Maine, elle est déjà loin. Elle est en marche, et rien ne l'arrêtera.*¹²⁹

Par ailleurs, Fred Vargas a déposé en 2008 un article intitulé “Voilà, nous y sommes” sur le blog d'Europe Ecologie. Et ses activités écologistes sont très appréciées par la critique:

*Fidèle à elle-même, elle ne sait pas parler selon les normes du discours «politique». Son engagement dans la liste de Daniel Cohn Bendit au sein d'Europe Ecologie se fait sans tambour ni trompette ni couverture médiatique. Elle est là parce que c'est sa place, parce qu'elle n'a pas d'autre choix que d'être elle-même, pour défendre ce qu'elle aime le plus au monde avec sa sœur jumelle: sa terre nourricière. Et elle écrit comme elle le fait toujours: avec le chant des mots où rien ne pèse que la légèreté d'une évidence.*¹³⁰

Même si c'est un appel très court, il a réussi à se diffuser sur tous les sites internet dédiés à l'environnement. Ce texte a acquis plus d'audience peut-être que tous les discours écologiques des dix dernières années. Tout cela lui permet de pratiquer la justice et de devenir un écrivain qui possède le sens des responsabilités qu'attend la société contemporaine.

Selon ces extraits des articles de la critique, nous remarquons que l'engagement de l'auteure dans la vie réelle, qui contraste avec sa dépolitisation dans la création littéraire, est largement apprécié et soutenu par la presse journalistique. A l'égard de l'ironie qu'a affrontée Vargas, on fait preuve d'une profonde compassion complice. Le portrait de Vargas tracé par les journalistes est caractérisé par de très nombreuses qualités: inventive, discrète, déterminée, entreprenante, un peu naïve et solitaire (Cela ne relève pas des défauts dans son cas.).

De toute façon, sous la plume du journaliste, Vargas est une combattante très

¹²⁹ Anonyme, « Les guerres de Fred Vargas », *Le Point*, 17 janvier 2007.

¹³⁰ Françoise Angrand, « Nous y sommes, l'appel de Fred Vargas », voir sur le site: <http://suite101.fr/article/voila-nous-y-sommes-lappel-de-fred-vargas-a6587>, consulté le 24 juin 2014.

motivée, dont la volonté et la solitude sont dignes de respect, de compassion, et de soutien. La presse profite de son pouvoir afin de créer une héroïne investie dans sa lutte contre l'injustice, et sa tentative est visible, qui consiste à convaincre le public et à faire cesser l'incompréhension à l'égard de Vargas. De plus, la presse laisse la parole à l'écrivain pour qu'elle s'exprime et qu'elle se fasse accepter par le grand public. Dans l'ensemble, la manière dont la presse traite Vargas s'explique par la bienveillance et la douceur.

En plus de son engagement politique qui attire l'attention de la presse, la critique tente de découvrir Vargas en analysant ses oeuvres. Dans les romans vargassiens, nous pouvons constater le déterminisme social dans une certaine mesure: il est fréquemment question de marginaux de la société et de traumatisme social et familial. Ce sont les éléments qui peuvent établir des liens directs avec le registre sombre du roman noir. Mais ce qui les en différencie intrinsèquement, c'est le retour à l'ordre et le réenchancement qui prévalent au déroulement. Non pas que Fred Vargas se borne à la structure du roman à énigme, mais parce qu'elle insiste sur le principe de la catharsis. Il s'agit d'un autre sujet sur lequel la critique se focalise très souvent :

Elle se joue surtout des conventions du roman policier, les bouscule, les pousse jusqu'à leurs limites, prenant le genre pour ce qu'il a toujours été, un aimable divertissement qui ne se prend pas au sérieux. Ce qui n'exclut pourtant pas la gravité. Dans chacun des romans Fred Vargas analyse cette part d'ombre au fond de l'être humain, et démontre que s'il est facile de se moquer des superstitions d'autrefois, sous le vernis raisonnable de notre époque, subsistent toujours les même peurs. Celles qui donnent lieu aux rumeurs les plus folles et aux comportements les plus rationnels.¹³¹

Cet extrait, comme les autres critiques journalistiques, s'intéresse à la singularité des romans vargassiens. A titre de critique littéraire, on s'accorde à dire que le charme de ses romans provient d'abord de leur légèreté, qui en fait une lecture divertissante. Et

¹³¹ Gérard Meudal, « Fred Vargas, le polar animal », *Le Monde*, 27 juin 2008.

on remarque aussi que ce qui est intéressant, c'est que Vargas ne veut pas enfermer son lecteur dans la peur qui, aux yeux de l'écrivain, est pourtant une composante indispensable pour installer son dispositif cathartique. Peut-être, ces romans ne se prennent pas au sérieux parce qu'ils mettent l'accent sur le plaisir de lire plus que sur la gravité. C'est pourquoi certains critiques s'intéressent à la fin heureuse de ses romans.

La fin heureuse est un médicament qui soigne bien les lecteurs angoissés. Plus la peur est intense, plus l'apaisement final est revendiqué. Des mythologies antiques telles que le loup-garou, le vampire, nous renvoient aux besoins anthropologiques les plus primitifs et les plus profonds de l'homme. La critique constate que cela est devenu le soubassement de la création littéraire de l'auteure :

Et peu importe si Fred Vargas préfère de son côté parler de « contes pour adultes » qui font frémir les âmes jusqu'au tréfonds pour mieux les apaiser : dans les deux cas, on se fait plaisir tout en exorcisant des phobies aussi profondes qu'irraisonnées, des craintes ancestrales qui trouvent leur incarnation dans des figures classique, voire rebattues, telles que le loup-garou (L'homme à l'envers), la peste (Pars vite et reviens tard), ou encore... les vampires (Un lieu incertain). Le titre de ce dernier "rompol" est à cet égard significatif : l'auteur de Sous les vents de Neptune ne s'intéresse pas aux faits divers, elle ne brode pas autour du fameux « petit fait vrai » qui a nourri tant de romans -policiers ou non- mais se greffe au contraire sur le fantasme collectif, tentant d'identifier ce « lieu incertain » où s'élaborent les pétrifiantes mythologies populaires nées des angoisses que nous portons en nous depuis l'orée des temps. Travaillant là encore sur les clichés, Fred Vargas déconstruit l'imagerie toute faite de la terreur comme on met à nu un fil électrique, afin de cerner au plus près l'émotion originelle, viscérale et irréductible qui leur a donné vie.¹³²

Et cette « petite musique » cathartique de Vargas s'élabore dans *L'Homme à*

¹³² Minh Tran Huy, *op.cit.*.

l'envers (1999) avec le loup-garou; cette légende millénaire, visitée et revisitée dans des fictions variées, lui sert d'outil afin de réveiller et de purger toutes les émotions humaines, et lui permet de métaphoriser l'aliénation mentale de l'homme. Par contre, sans opérer au détriment du plaisir de lecture, le sérieux « travaille en synergie » avec le distrayant, chacun minutieusement dosé, ce qui devient au fil des ans l'atout de Fred Vargas très apprécié par la critique journalistique :

Conte fantastique, fable, roman policier, road story ? On ne sait pas. On s'en fiche. Incapable qu'on est de sortir du livre une fois poussée la porte du premier chapitre. On s'amuse comme à la pêche du trésor. Ces trouvailles. Ces mots. Ces métaphores. Ce parti pris de l'humour sur la bêtise. De la fantaisie sur le désespoir. On éclate de rire. On est ému, aussi. Par ces moments de pure poésie que l'auteur tire, par exemple et contre toute attente, d'un « Catalogue de l'outillage professionnel ». Comment dire ? « L'Homme à l'envers » est un bonheur de lecture.¹³³

Dans le commentaire ci-dessus, le mystère de Fred Vargas reste, superficiellement, sans réponse. “On ne sait pas. On s'en fiche” révèle pourtant un envoûtement persistant du journaliste, qui “s'amuse” et qui “éclate de rire”. Cependant, nous pouvons trouver, entre les lignes, des traces qui peuvent expliquer, dans une certaine mesure, sa prédilection pour les ouvrages de Vargas. Le charme de Vargas se communique par “l'humour” et “le bonheur de lecture” si bien que le journaliste écrit son article sur un ton détendu et insouciant en portant un autre regard sur “le désespoir” traité avec modération par Fred Vargas.

A partir de *Pars vite et reviens tard*, les romans vargassiens sont marqués par la fonction cathartique qui parvient aussi à maturité dans ses oeuvres suivantes. Selon Danielle Laurin, professeur à l'Université de Québec et chroniqueuse de Radio Canada :

¹³³ Anonyme, « L'Homme à l'envers de Fred Vargas », *Le Monde*, le 9 avril 1999.

Cette histoire de vampires connaîtra une fin heureuse, comme chaque histoire signée Vargas, catharsis oblige. Car si elle conjugue la mort de toutes les façons dans Un lieu incertain, jusqu'à flirter avec le fantastique, l'auteure de Pars vite et reviens tard refuse comme toujours de quitter son lecteur en plein cauchemar, dans l'horreur.

*Même quand le sanglant et le barbare se déchaînent, même en pleine folie meurtrière, on trouve partout du ludique, du poétique. Et de l'humour, tout plein. C'est la marque Vargas, c'est ce qui fait qu'on en redemande.*¹³⁴

La critique est donc indéniablement favorable à Fred Vargas et à ses romans. Toutefois, nous avons trouvé des commentaires négatifs. Ainsi de Patrick Besson, écrivain et journaliste français, lauréat du Grand prix du roman de l'Académie française en 1985 pour *Dara*, qui a été chroniqueur littéraire du journal *L'Humanité*, puis a collaboré à *VSD*, au *Figaro Magazine*, au *Point* et à *Marianne*. En 2004, il a rédigé un article Fred Vargas lassa pour *Marianne* 2, où sa critique se fait acerbe. D'abord, il fait preuve de scepticisme, et même il refuse de reconnaître l'originalité de *Sous les vents de Neptune*. Bien sûr, sa critique négative procède des positions de contre-pied classiques par rapport aux auteurs à succès dans le cadre du champ littéraire qui est un espace de compétition :

On me dit que l'originalité de Fred Vargas, c'est qu'il s'agit du seul auteur de polars qui écrive bien. Ah bon ? Qu'est-ce que ça doit être les autres...Et les noms des personnages secondaires qui sortent tout droit d'une série policière de TF1 : Mordent, Danglard, Retancourt. On a même le cliché du flic quitté par sa petite amie. Il a vachement de chagrin. Il ne peut pas finir la tranche de porc aux pommes de terre qu'il a commandée à Enid, la serveuse de la brasserie irlandaise Les Eaux noires de Dublin. On voit déjà Patrick Bruel dans le rôle, avec un imper mouillé pour lui donner la réplique..... Et les Français, paraît-il, adorent Vargas. Les Français qui lisent. Heureusement qu'il y a des Français qui ne lisent pas, sinon ce pays serait

¹³⁴ Danielle Laurin, « Vargas chez les vampires », voir sur le site: <http://www.lapresse.ca/arts/200809/08/01-651255-fred-vargas-chez-les-vampires.php>, consulté le 24 juin 2014.

*complètement foutu. Le chapitre I traite de la chaudière. Le chapitre II de la machine à café. On s'embête à toutes les phrases plus lourdes les unes que les autres. Fred Vargas serait, sous un autre nom, archéologue. C'est un métier où on a l'habitude d'attendre longtemps qu'il ne se passe pas grand-chose. Sous les vents de Neptune raconte lentement une histoire sans intérêt, avec un joli style pas beau et un drôle d'humour pas marrant.*¹³⁵

Ensuite, il énumère de longs exemples pour affirmer, d'un ton sarcastique et avec l'outrance d'un polémiste, que Fred Vargas a de très graves problèmes lexicaux :

Prenons le premier chapitre. Ce n'est pas que je n'ai pas lu tout le livre, c'est que je ne dispose pas de tout le journal ! On a une chaudière qui «avait stoppé toute forme d'activité». Et pourquoi pas«toute activité»? Les chaudières auraient plusieurs activités ? Plus loin, Adamsberg tourne «une des pages du journal». On sait tous, pourtant, qu'un journal n'a pas qu'une seule page. Il aurait pu tourner, cet Adamsberg, «une page du journal». On a encore un visage «étréci». Je suis sûr que vous ne savez pas ce que c'est, un visage étréci. N'ayez pas honte : moi non plus, je ne le savais pas. Jusqu'à ce que j'ouvre mon dico. Où il est indiqué que «étréci»égale«étroit». Pourquoi, dans ce cas, ne pas écrire«étroit»?¹³⁶

Dans un entretien, un autre critique cible le conformisme qu'il repère dans les romans de Vargas :

Sorokine : Intéressant mais un peu déprimant, le succès de Vargas. Littérairement c'est assez répétitif, pas trop bien écrit, avec des personnages schématiques et convenus, une fois pour toutes égaux à eux-mêmes, pas de véritables personnages de roman dont on sentirait l'évolution au fil des pages. Et du happy ending. Politiquement, c'est posé à gauche, une gauche plus du côté du (bon) sentiment et de la compassion que de l'analyse et de la justice sociale, la gauche des belles causes vues du point de vue de ceux qui les patronnent. Probablement faut-il

¹³⁵ Patrick Besson, « Fred Vargas Lassa », <http://www.marianne2.fr>, 2004

¹³⁶ *Ibid.*

conclure qu'il y avait là les ingrédients d'un succès commercial, sur un créneau Simenon pour classes moyennes instruites, Maigret modernisé tendance bobo. Mais Simenon, dans son classicisme, écrivait mieux et même pas sûr qu'il était plus conservateur.

*Fred Vargas : Vos critiques sont normales : il ne s'agit pas, en effet, de roman noir, mais de roman policier. C'est-à-dire, je crois, des histoires se situant sur la branche littéraire des mythes et des contes à catharsis.*¹³⁷

Il serait possible qu'à partir d'*Un lieu incertain*, Vargas doive faire face à un défi: le dépassement d'elle-même, plus précisément, celui du genre. Le ressassement, le schéma des personnages, la fin heureuse, le refus de la dénonciation font l'objet de la critique. Pourtant, le positionnement de Vargas est fondamentalement situé dans la branche archaïque du roman policier. Ecrire du roman policier en insistant sur la catharsis, c'est le credo qu'elle réitère. Selon ses propres dires, pour ne pas sortir du genre, il serait incontournable d'en hériter ses « défauts » inhérents et intrinsèques.

Pour conclure, la critique adressée à Fred Vargas est, en quelque sorte, unanime dans l'éloge. En tant qu'auteur de best-seller dans l'édition française, son fort succès et sa discrétion incitent la presse et les lecteurs à vouloir la connaître. D'une part, la critique fixe certainement son attention sur ses œuvres parmi lesquelles cinq semblent être prises particulièrement en considération : *L'Homme à l'envers* (1999), *Pars vite et reviens tard* (2001), *Sous les vents de Neptune* (2004), *Dans les bois éternels* (2006), *Un lieu incertain* (2008), et *L'Armée furieuse* (2011) parce que ces romans, écrits durant ces dix ans passés, révèlent que le style personnel de Fred Vargas est parvenu à maturité: il s'agit d'une écriture qui respecte d'une certaine manière les lois du genre policier, mais en ayant recours à des éléments historiques et fantastiques, l'auteure construit un univers décalé avec un style plein de suspense, de rebondissements et d'humour afin de réactiver un espoir tenace dans la vie.

¹³⁷ Hubert Artus, « Fred Vargas en un lieu incertain et l'invitée du Rue 89 », le 23 juin 2008, voir sur le site: <http://blogs.rue89.nouvelobs.com/cabinet-de-lecture/fred-vargas-en-un-lieu-incertain-et-invitee-de-rue89>, consulté le 24 juin 2014.

D'autre part, Fred Vargas, comme ses œuvres et ses personnages, est une énigme à résoudre et un écrivain à décrypter. Ainsi, les introductions et les commentaires comprennent tous les côtés de l'auteure pour en tracer le portrait: de son apparence et son habillement à sa sœur jumelle et l'influence familiale. Toutes ces tentatives semblent tenter de trouver des rapports avec sa carrière d'écrivain. Issue d'une famille intellectuelle, elle a soutenu sa thèse en 1983 en archéologie médiévale et est devenue chercheuse au CNRS en 1986. Ce haut capital culturel lui permet, dans une large mesure, de devenir un écrivain à fort succès et d'être reconnue par la critique. Par ailleurs, elle s'engage dans la vie sociale et politique: l'affaire de Battisti, la cape contre la grippe aviaire, et son intervention dans la protection environnementale. En un mot, Vargas est accueillie très chaleureusement par la critique journalistique qui non seulement reconnaît son originalité littéraire mais aussi porte un jugement favorable sur sa personnalité, sa carrière professionnelle et son engagement politique. Et la critique journalistique cherche, avec enthousiasme, à trouver les origines du mystère de Fred Vargas et de ses œuvres. Le portrait de l'auteure est peu à peu dessiné, de bon gré, par les journalistes qui ne peuvent écarter une certaine subjectivité affective. Il en résulte que le portrait de Vargas peut même être identifié à des personnages dans ses romans. Démasquée en partie, Vargas est pourtant mythifiée dans une large mesure. Tombés sous son envoûtement, les journalistes ressentent un intérêt si vif qu'ils ne ménagent pas leurs mots élogieux pour pouvoir partager leur bonheur de lecture avec le lecteur.

De plus, la presse journalistique semble partager la fonction des prix littéraires en fonctionnant selon la logique de marché et en luttant pour devenir l'autre autorité de légitimation. En matière de démocratisation des pratiques et des jugements culturels, la presse journalistique semble disposer de plus de pouvoir que les prix littéraires, d'autant plus que ces derniers ont besoin de la presse en tant qu'instrument publicitaire. En ce sens, la presse peut toucher le maximum d'acheteurs potentiels, faire obtenir à l'auteur le maximum de visibilité et stimuler la vente. Bien sûr, la presse doit convaincre son public par une campagne promotionnelle qui consiste à

faire connaître Vargas en tant que star, - on la démasque tout en conservant (même intensifiant très volontiers) son mystère-, et à reconnaître la valeur esthétique de ses romans. La presse dresse une figure décalée et mythifiée de Fred Vargas, ce qui reflète donc sa volonté de promouvoir et de reconnaître l'auteur. Il semble donc que la légitimité ne soit plus seulement jugée par l'institution traditionnelle et qu'à la valeur esthétique s'ajoute la reconnaissance du marché dont les médias constituent un vecteur majeur.

1.3.2. Une identité créatrice marquée par les expériences socialisatrices.

Il est à noter que la créativité littéraire de l'auteure s'éclaire au moins en partie par les expériences socialisatrices qui ont contribué à sa formation et à sa trajectoire, en plein accord avec le modèle théorique proposé par Bernard Lahire dans *Franz Kafka*. La sociologie de la littérature s'inscrit, selon lui, dans la recherche portant sur le choix de thème, de forme, de style et de genre d'un écrivain à travers ses traces de la "réalité" sociale vécue. Nous pouvons, à juste titre, établir des liens systématiques entre la vie d'un écrivain et sa création littéraire. Même s'il semble que l'écrivain ait tendance à affaiblir, à minimiser ou même à nier la trace de ses expériences ou de ses propriétés sociales pour mettre l'accent sur sa carrière de créateur, nous pouvons tout de même découvrir que ses oeuvres portent en elles les éléments importants de son existence et de sa socialisation. En adoptant cette approche sociologique, nous sommes en mesure de reconstituer les conditions d'existence d'un écrivain, ce qui nous permet, dans une certaine mesure, de comprendre des liens entre la transposition littéraire de ses expériences socialisatrices et la singularité des intrigues et des personnages dans ses oeuvres.

Comme le fait remarquer Lahire:

*Il faut se convaincre (contre nombre de sociologues) que le social est autant dans l'individu à l'état plié que dans le collectif, et qu'entrer dans la singularité d'un cas individuel, d'une œuvre individuelle, est compatible avec le raisonnement sociologique*¹³⁸

Et encore :

*Comprendre un cas, c'est comprendre tout ce qui, du monde social, s'est rétréci ou replié peu à peu en lui : retracer les traces laissées en lui par ses expériences socialisatrices dans les cadres familiaux, professionnels, scolaires, politiques, religieux, littéraires*¹³⁹.

¹³⁸ Bernard Lahire, *Franz Kafka. Eléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris: La Découverte, 2010, p.69.

¹³⁹ *Ibid.*,p.70.

En suivant cette logique, nous pouvons observer de plus près, en disposant d'archives sur Fred Vargas, les influences de sa famille et la mue d'une polarchéologue en écrivaine, sans compter son engagement politique dans la vie réelle. Bien sûr, une étude biographique peut certes révéler, dans une certaine mesure, la relation entre des données personnelles de l'auteure et le contenu thématique/stylistique de son oeuvre, mais nous ne pouvons nous enfermer dans la vaine tentative de rechercher la "réalité" à propos de l'auteure, parce que cette "réalité" nous semble plutôt être une "vérité fictionnelle" fondée par la presse journalistique qui, comme nous l'avons évoqué plus haut, cherche à mythifier l'auteure en dressant une figure d'auteur très décalée.

Plus encore, si nous nous appuyons simplement sur les archives personnelles de l'auteure, nous risquons d'appauvrir la valeur littéraire de son oeuvre. Donc, cette étude sur les expériences socialisatrices de Fred Vargas nous sert à faire valoir la figure décalée de Fred Vargas à travers son héritage culturel familial, sa pratique professionnelle et son engagement politique, et particulièrement à repérer la transposition de certaines traces personnelles en création littéraire de Fred Vargas. Notons d'ailleurs que cette transposition de "réalité"-fiction consiste à démontrer également l'atypicité de l'auteure: son oeuvre largement dépolitisée est en contraste avec son engagement politique acharné. Il nous semble donc qu'une pure étude biographique ne suffit pas à saisir la singularité de Fred Vargas, parce que la dépolitisation dans son oeuvre relève de l'autre champ de l'étude, à savoir la littérature, sur laquelle nous reviendrons dans la deuxième partie. Ici, notre question centrale reste à trouver la jonction entre les données personnelles de Fred Vargas et ce que nous lisons dans son oeuvre afin de dresser, sous les aspects plus complets, la figure décalée de l'auteure.

1.3.2.1. Les influences d'une famille à fort capital socio-culturel.

Nous ne pouvons parler de Fred Vargas sans parler de sa famille d'un capital culturel très élevé, qui lui a transmis un héritage fort enrichissant. L'auteure semble avoir regroupé tous les talents de ses parents pour n'en faire qu'un. C'est sa mère, une chimiste, qui l'a fait hériter de son côté scientifique et son talent littéraire s'apparente à un "don" de son père surréaliste, semble-t-il. Ses parents formeraient à ce titre un duo parfait, comme Danglard et Adamsberg, qui se complémentent et convergent vers la formation de Vargas, aux dires de l'intéressée:

Les dichotomies ont souvent des airs d'artifice mais, dans le cas de Fred Vargas, la division en deux parties égales et contraintes de l'héritage intellectuel familial a du bon : « Le côté scientifique provient de ma mère, chimiste, qui a un esprit mathématicien. Le côté artistique, je le tiens de mon père, qui était un surréaliste. Son esprit très vaste englobait les arts, l'architecture, la littérature évidemment, mais aussi les insectes, les bestioles. Il connaissait le nom de la plupart des animaux.¹⁴⁰

Faute de biographie fiable et de travail sociologique, nous pouvons accorder quelque crédit, tout en prenant avec circonspection ces déclarations, à l'"auto-socioanalyse", terme emprunté à Annie Ernaux qui reconnaît son oeuvre comme "autobiographie littéraire" en réclamant une posture singulière qui semble se situer, de manière ambivalente, entre littérature et sociologie. Selon Isabelle Charpentier :

Annie Ernaux elle-même participe activement aux luttes de classement autour de la qualification générique de son œuvre, en estimant par exemple en entretien que « le classement dans l'autobiographie est beaucoup trop restreint : dans La Place, j'évoque la trajectoire sociale de mon père, non d'un personnage fictif, certes, mais justement parce que je m'attache aux différentes "places" qui ont été les siennes

¹⁴⁰ Pierre Barthelemy, *op.cit.*

*et non aux événements singuliers, particuliers de sa vie, je sors de l'autobiographie ».*¹⁴¹

Evidemment, nous ne pouvons mettre en parallèle, de manière simpliste, Fred Vargas et Annie Ernaux qui cherche à légitimer son “je” en prétendant que son récit est une autobiographie collective. Fred Vargas nous semble au contraire être très réservée sur les traces biographiques dans ses récits. Mais il est manifeste que la condition sociale de Fred Vargas exerce une forte influence sur sa création littéraire. Et il est nécessaire d'examiner la position qu'elle occupe dans la société, parce qu'elle produit un effet favorable à la singularité littéraire de l'auteure, comme le statut de “polarchéologue” que nous allons développer plus tard:

*Reprenant le concept d'auto-analyse, systématisé par Pierre Bourdieu, on peut dire qu'il s'agit pour l'écrivain, dans une œuvre qui se présente néanmoins avant tout comme littéraire, de retracer tout au long de ses récits sa trajectoire sociale, en essayant de faire un travail de sociologue, en fournissant les éléments d'une analyse sociologique tant de ce parcours sociobiographique que des effets qu'il a produits sur ses choix littéraires, et ce aussi bien grâce aux thèmes qu'elle aborde que dans le style – évolutif – qu'elle construit.*¹⁴²

Pour revenir sur Fred Vargas, son enfance est parfaitement marquée, dès son enfance dans une famille de la petite bourgeoisie parisienne, par la simplicité matérielle et la rigueur intellectuelle. Bien placé dans une grande banque, Philippe Audoin Rouzeau, le père, peut assurer à sa famille une vie assez aisée. Cependant, ils ont tout de même connu des problèmes financiers, particulièrement lors de la naissance des soeurs jumelles. Pour gagner sa vie, le père travaille dans les assurances. Un emploi peu engageant dont il ne parlait jamais. Vargas n'a découvert cet aspect de la vie de son père qu'à l'âge de 17 ans. Cela pourrait aussi expliquer pourquoi la

¹⁴¹ Isabelle Charpentier, “Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire...”, voir sur le site: <http://contextes.revues.org/74>, consulté le 24 novembre 2014.

¹⁴² *Ibid.*

famille a pour règle d'être économe sur les choses matérielles. Vargas en témoigne dans un entretien pour expliquer son refus du luxe:

Ce n'est pas un choix. Encore moins un geste politique. J'ai fui toutes les opportunités mondaines qui se sont présentées simplement parce qu'il s'agit d'un univers dans lequel je ne me sens pas à l'aise. Je n'ai pas été élevée comme ça, et cette part-là de l'enfance, on ne peut pas la retirer. Nous n'étions pas pauvres, mais c'était limite quand même, à la maison. L'atmosphère était à la simplicité revendiquée. Peut-être était-ce comme cela dans les familles dont les parents avaient vécu la guerre. Cette morale qui veut qu'on ne jette pas le pain... A l'école, je rêvais de couvertures en plastique brillant sur mes livres. Mais ma mère achetait des rouleaux de papier beige, emballait les bouquins dedans et écrivait directement dessus « Histoire-géographie ». Sans étiquette.¹⁴³

De plus, le rôle de la mère est légèrement occulté par rapport à l'influence imposante de son père. Son image, bien qu'elle soit quelque peu effacée, est présentée comme immuable, rassurante, indépendante et clairvoyante :

Quant à ma mère, elle possède son génie propre, dont je vous ai peut-être touché un mot, je ne sais plus. S'agissant de l'amour, elle adopte volontiers une attitude circonspecte, examinant la chose d'assez loin, avec la prudence qu'on revêt pour lire un tract émanant d'une secte d'hallucinés. C'est que ma mère, dotée d'une constance de tempérament hors normes, juge des choses avec le clairvoyant discernement de l'aigle posé sur son piton, portable éteint. De ce piton, où elle éleva avec la tendresse du travail bien fait une portée de trois aiglons de trempe exceptionnelle, personne n'a jamais pu la déloger, et personne n'y songe.¹⁴⁴

Quant à l'influence de son père, nous pouvons en conclure qu'il existe de très

¹⁴³ Michel Abescat et Hélène Marzolf, *op.cit.*

¹⁴⁴ Fred Vargas, *Petit traité de toutes vérités sur l'existence*, Paris : Librio, 2009, p. 69.

nombreux liens avec la carrière littéraire de Fred Vargas. L'engouement pour le surréalisme d'un père si intellectuel n'est pas sans incidences sur la vie et les romans de Fred Vargas. Il n'est pas difficile de constater un point commun entre père et fille : ils ont deux vies tous les deux. D'une part, le père pratique « un travail alimentaire », d'autre part, il est passionné par le surréalisme. L'homme, formé à Sciences Po, a également fait de solides études littéraires. Nous pouvons noter que son savoir et ses talents sont très appréciés :

*Philippe Audoin participe à l'activité collective d'un mouvement artistique majeur, bien que déjà moribond à l'époque. Et que son plus illustre représentant, André Breton, définit comme un « automatisme psychique pur, par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale ».*¹⁴⁵

Et on ne ménage pas les mots élogieux pour cet homme encyclopédique :

*Le père, Philippe Audoin, est un Pic de La Mirandole qui fréquente assidûment les surréalistes. On lui doit d'ailleurs plusieurs ouvrages savants, dont un Breton (Gallimard) et un Huysmans (Veyrier). «Il était monstrueusement cultivé, intellectuel jusqu'au bout des ongles et doté d'un sens de l'humour ravageur», se souvient le romancier Marc Dugain, auteur d'Une exécution ordinaire.*¹⁴⁶

D'ailleurs, il ne faut pas oublier son admiration profonde pour Gérard de Nerval qu'« il connaissait par coeur »¹⁴⁷. Vargas, très impressionnée depuis l'enfance, nous a expliqué cette influence dans *Sans feu ni lieu*. Les vers de Nerval deviennent la clé décisive pour élucider un meurtre en série :

¹⁴⁵ Guillaume Lebeau, *op.cit.* p.39-40.

¹⁴⁶ Jérôme Dupuis, *op.cit.*

¹⁴⁷ Albert Sebag, *op.cit.*

Je reprends la strophe : « Je suis le Ténébreux, le Veuf, l'Inconsolé/Le prince d'Aquitaine à la Tour abolie. » C'est fait, on ne revient pas dessus, je passe au troisième vers : « Ma seule Etoile est morte »-c'est fait aussi, je poursuis-« et mon luth constellé/Porte le Soleil noir de la Mélancolie. » Aucune rue du « luth », constellé ou pas, dans Paris, tu t'en doutes. On arrive donc au « Soleil noir », avec majuscule dans le texte, et qui sera le prochain point de chute du meurtrier. Il est obligé d'en passer par là, il n'a pas le choix.¹⁴⁸

Par ailleurs, le père offre à ses enfants un lieu de rencontre avec les surréalistes, ce qui affecte Vargas en exerçant une influence durable :

La maison était un lieu de passage, un point de rencontre amical et intellectuel, où mon père dominait largement. Quand on partait en vacances, on était trente, portés par cet esprit de bande que l'on retrouve dans mes livres. Le soir, j'entendais des gens parler des heures dans le bureau de mon père. Il savait tout sur tout, que ce soit dans le domaine des arts, y compris les arts primitifs, de la littérature, de l'Histoire. Il savait tout des animaux, des insectes, des arbres, des fleurs, des oiseaux. Tout de la cuisine, où il excellait.¹⁴⁹

Les parents prennent soin de l'éducation de leurs enfants en se répartissant les matières à faire réviser. Le père s'occupe du français et du latin des soeurs jumelles. Ce « modelage » en toute rigueur va très loin jusqu'à la censure qui interdit aux enfants certaines cultures de consommation :

Comme dans le roman policier. Même si mon père m'a fait lire Rouletabille et Arsène Lupin, le reste lui était étranger. Tout ça, c'étaient des conneries et, à la maison, le droit à la connerie n'existait pas. Par exemple, mon père a toujours refusé

¹⁴⁸ Fred Vargas, *Sans feu ni lieu*, Paris : Editions J'ai lu, 2008, p.161.

¹⁴⁹ Michel Abescat et Hélène Marzolf, *op.cit.*

*que nous ayons la télé, parce qu'il pensait que cela nous empêcherait de réfléchir et de discuter ensemble.*¹⁵⁰

En particulier, l'exigence impérative du père se caractérise par l'imposition sans partages de la littérature légitime :

*Vargas says her father was a brilliant but intimidating presence who seemed to know about everything except science. He forbade television, and from the "thousands" of books in the house he would "authorise" what the children could read - mostly myths, folk tales and 17th-century baroque poetry. "Can you imagine it? Having books that were 'authorised'! And many of them were too old for children, although I did love the myths. And our house was also full of primitive arts and masks and this surrealist fascination with death and decay. Thank God my mother was a chemist who helped us keep our heads on our shoulders, because a surrealist atmosphere is really not so good for children."*¹⁵¹

En se remémorant l'éducation familiale, Vargas s'étonne toujours de cette autorité paternelle. Les relations entre les enfants et un père fin lettré mais totalitaire semblent donc très compliquées :

*Bref, on peut imaginer que s'était installé entre eux un rapport traditionnel père-fille, mâtiné de conflits, mais nourri par l'admiration et l'affection.... Sans surprise, chacun à sa manière, les enfants Audoin-Rouzeau se sont « rebellés » contre une autorité paternelle aussi marquée. Mais le conflit s'avérera de faible intensité et la mutinerie se fera en douceur, à l'heure des grands choix.*¹⁵²

Ce grand choix de Vargas consiste en sa carrière professionnelle. Le fait qu'elle s'oriente vers l'archéologie est dû, dans une certaine mesure, aux influences

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ Nicholas Wroe, «Grave Concerns », *The Guardian*, 16 février 2008.

¹⁵² Guillaume Lebeau, *op.cit.*, p.46.

parentales. Choisir la science lui permet effectivement d'hériter de l'esprit mathématicien du côté maternel, en même temps, nous pouvons percevoir l'intention de se mettre à l'abri en s'écartant du terrain spécialiste de son père :

Il fallait être à la hauteur, toujours. Il n'envisageait même pas la possibilité d'un échec. C'était lourd, tout comme l'idée que nous ne pourrions jamais faire jeu égal avec lui. Sans doute est-ce pour cela que chacun d'entre nous a choisi un domaine qu'il n'avait pas investi. Pourquoi mon frère est-il devenu historien de la Grande Guerre ? Probablement parce que ce terrain était hors du champ de mon père, qui, en bon surréaliste, détestait l'armée et les militaires. Ma soeur a choisi de peindre, ma mère a assuré le côté scientifique de la famille, la physique, la chimie, les mathématiques, domaines hermétiques pour mon père. A 50 ans, il fallait encore lui réexpliquer la règle de trois !¹⁵³

Vargas explique son acte de rébellion qui est poussé plus loin. Ce qui est intéressant, c'est que le père ne s'attend jamais à ce que sa fille devienne la reine du roman policier français, le genre qu'il définit comme le plus idiot :

I went into science and then writing. He was a wonderful writer, but thought that detective stories were the silliest thing imaginable."¹⁵⁴

Et sa détestation du roman policier est tellement enracinée au point qu'il nie de façon très concise le premier manuscrit de sa fille :

Un beau jour, pourtant, Fred rentre à la maison un manuscrit sous le bras. «Tu as écrit une connerie?» interroge ce père qui méprise la Série noire. «Oui», répond-elle avec sa franchise habituelle.¹⁵⁵

¹⁵³ Michel Abescat et Hélène Marzolf, *op.cit.*

¹⁵⁴ Nicholas Wroe, *op.cit.*

¹⁵⁵ Jérôme Dupuis, *op.cit.*

Cependant, le père, grand admirateur de Chateaubriand, est passionné par le roman noir et il a même publié en 1972 une manière de polar intitulé *Bourges cité première, Essai d'iconogie mytho-hermétique*. Seulement, ce qu'il y a d'attirant dans le roman noir pour lui, c'est une quête de la vérité, non pas policière.

Par rapport à l'attitude discrète concernant son père, Vargas semble s'enthousiasmer pour parler de sa soeur, Joëlle Audoin-Rouzeau, fausse jumelle née dix minutes avant la naissance de Fred Vargas. Elle s'offre le pseudonyme de Jo Vargas après ses études à l'Ecole nationale supérieure des arts décoratifs dans l'atelier de scénographie G. Wakhewitch entre 1976 et 1981, l'année où elle travaille aux ateliers de l'Opéra de Paris. C'est un très bref parcours, parce qu'elle se livre exclusivement à la peinture et à la scénographie au bout d'un an.

N'oublions pas que Jo n'est pas sans rapport avec le milieu de la littérature noire. Elle a de la vénération pour Dashiell Hammett dont elle a peint les personnages en exposant ces toiles dans des lieux spécialisés en polar : de la Bilipo (1997) au Festival Suite pour Série Noire à Bergerac (1997) en passant par le Festival Polar sur la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines (1998), sans compter le Festival du Roman policier de la Bastille (2000). De plus, elle ne se désintéresse pas des thèmes les plus souvent visités de la littérature noire, puisque la guerre et la violence sont les terrains fréquentés par le peintre qui considère que l'angoisse est plus forte que l'envie de peindre. A l'Historial de la Grande Guerre, elle médite sur la façon de représenter le drame humain et elle crée l'illustration pour le *Vita Nova* de Dante Alighieri aux Editions Arfuyen.

Vargas ne ménage pas ses commentaires au sujet de Jo. A noter qu'il existe un cordon ombilical entre elles et que cette gémellité, à laquelle revient souvent Vargas, a un poids considérable sur elle en tous niveaux. Voire même, la prédilection de Jo pour la littérature noire peut être un facteur qui influence Fred Vargas sur son choix d'écriture. Cela se révèle d'abord par la complémentarité qu'il faut respecter pour choisir « la deuxième vie » :

Je ne me suis pas quittée, avec ma jumelle, si vous me suivez bien. Tout ce qu'elle savait faire, je ne le faisais pas et vice versa. Ainsi, pas de rivalité en vue, et une grosse économie d'énergie, une astuce formidable. Si bien que je suis devenue à moitié compétente dans les choses de la vie, et elle de même.¹⁵⁶

Ensuite, cette complémentarité se caractérise alors davantage par un décalage recherché entre elles. Vargas s'explique plus ou moins sur un ton moqueur d'elle-même en parlant de son choix du policier :

Les jumeaux ne peuvent pas rivaliser sur le même terrain. Ma soeur Jo a choisi la peinture, moi l'archéologie. L'écriture de romans policiers est venue plus tard. Mais je m'interdis de faire du « blanc », car l'art est le domaine de Jo.¹⁵⁷

Néanmoins, les deux soeurs, s'étant engagées sur des voies de création différentes comme sur les deux lignes parallèles qui ne convergent pas, tentent pourtant de mener leurs carrières au même rythme, de progresser côte à côte en s'entraïdant. Cela donne lieu à un mode de développement très avantageux :

Mais on ne doit pas avancer l'une sans l'autre. Il faut que le partage soit égal. Mes romans marchent, ça me donne de l'importance. Qu'elle soit en arrière est insupportable. Je parle donc systématiquement de son travail : c'est une façon pour moi de rattraper le décalage.¹⁵⁸

Certes, le décalage semble être une règle à respecter pour les deux soeurs qui échangeaient leurs vêtements quand elles étaient petites pour s'amuser tout en les portant à l'envers pour manifester une identité différente. Mais la concordance semble avoir plus d'importance aux yeux de Fred Vargas qui préfère garder le lien de sang avec Jo dans leur deuxième vie. Jo a déterminé sa vocation de devenir peintre à l'âge

¹⁵⁶ Johanne Jarry, « Silence, on meurt », *Le Devoir*, 23 et 24 novembre 2002.

¹⁵⁷ Propos recueillis par Eric Libiot, *L'Express*, 22 juin 2000.

¹⁵⁸ *Ibid.*

de 18 ans; quant à Fred Vargas, elle continue à se chercher. Elle a ainsi, à ses dires, testé l'accordéon avant de s'investir dans le roman policier :

Fred a caressé un rêve durant plusieurs années ; celui de jouer de l'accordéon dans les bals. Qui a eu la chance de la voir un jour, la courroie de l'instrument en bandoulière et le regard concentré, manipulant les soufflets avec ardeur, s'en souviendra longtemps. Pourtant le rêve ne s'est pas accompli : « J'ai fait de l'accordéon toute seule pendant des années, mais je suis nulle en musique et j'ai plafonné rapidement, aussi ai-je été obligée de renoncer ». Et comme la nature a horreur du vide, après avoir renoncé à la musique, Fred, un soir, prend la décision d'écrire un roman policier, car pour continuer son travail d'archéozoologue, elle a compris qu'elle doit se ménager des échappées, des moments pour changer d'exercice, d'atmosphère et de milieu.¹⁵⁹

La convergence entre les soeurs s'explique également par le choix du pseudonyme. D'abord, Fred Vargas a troqué son prénom pour un diminutif asexué, ce qui l'a fait prendre pour un écrivain masculin au début de sa carrière littéraire. Dans un entretien, elle donne son explication:

Fred, pour moi, n'est pas un prénom d'homme. C'est le diminutif de Frédérique. On m'appelle Fred depuis mon enfance, et il n'y a là aucun désir de travestissement.¹⁶⁰

Si l'on cherche l'origine de *Vargas*, un nom qui a une coloration sud-américaine, on constate que les soeurs jumelles se prennent d'une grande passion pour le cinéma américain, ce qui fait écho à des motifs esthétiques. En 1954, un film de Joseph Mankiewicz, interprété par Ava Gardner et Humphrey Bogart, est sorti sur les écrans : *La Comtesse aux pieds nus*, qui est largement inspiré de la vie de Rita Hayworth. Ava

¹⁵⁹ Claude Mesplède, « Portrait de Fred Vargas », *L'Actualité*, 17 février 2009.

¹⁶⁰ Entretien réalisé par Alain Nicolas, « Fred Vargas, le mythe et la trace », *L'Humanité*, 27 février 1998.

Gardner joue le rôle d'une danseuse flamenco, Maria Vargas, une femme insaisissable, sensuelle et sûre de ses charmes autour de laquelle gravitent de nombreux hommes. Cette femme fatale est prisonnière de sa beauté jusqu'à la fin tragique. Jo emprunte le nom de l'héroïne la première, et quand l'auteure a pris la ferme résolution d'écrire, elle a préféré se fondre derrière la même identité que sa soeur, en restant jumelle jusque dans le pseudo. L'écrivaine s'est exprimée nettement sur ce second dédoublement gémellaire :

Nous avons encore, dans une certaine mesure, un véritable culte pour Ava Gardner. Quand ma soeur jumelle a eu à choisir un pseudonyme pour son travail de peintre, elle est très vite tombée sur Vargas. Moi-même, quand je me suis posé la question, pour mon travail, de publier des « rompol » sous mon vrai nom, j'ai préféré un pseudo, et donc ma soeur et moi continuons à porter le même nom.¹⁶¹

De plus, nous pouvons mettre au clair la place importante de Jo dans la vie écrivaine de Vargas en observant leurs relations marquées par la solidarité et l'entraide. Quand Jo prépare une exposition, Vargas est toujours la première à voir le résultat. Jo, elle aussi, n'hésite pas à se confier sur cette complicité :

C'est plus qu'un lien, c'est un état. Sans elle je ne suis pas entière. Il y a certes un bout de Fred que je regarde en spectatrice mais le reste n'est pas à distance. Je ne peux parler de peinture sans évoquer sa participation profonde à ce que je fais et à ce que je suis. La matière est commune.¹⁶²

Les épanchements, qui ne manquent pas, sont manifestés sans retenue :

J'étais considérée comme la mauvaise élève par tout le monde, sauf par Fred, ce qui pour moi était l'essentiel. Dans mon travail, j'ai une confiance absolue en ma

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Pierre Barthelemy, *op.cit.*

*soeur. Quand un inconnu me dit que mon tableau est bon, il a peut-être raison. Mais son avis n'est pas un label de vérité. Celui de Fred, si.*¹⁶³

De la même façon, Jo constitue l'un des composants fondamentaux pour les romans de Vargas. Elle est obligatoirement sa première lectrice avant que les autres membres de la famille ne les lisent. Elle n'écrit rien dans les marges. La correction est graphique : un sourire dessiné pour ce qui la passionne, et une grimace pour son incertitude. Jamais d'austérité, le soutien réciproque des jumelles est imprégné d'une affection tendre et ludique :

*J'ai retouché soixante-dix fois une phrase du manuscrit. Je me sens comme face à un orchestre où je devrais régler chaque note. C'est à ce moment-là que ma soeur jumelle, Jo, m'aide beaucoup. Elle est un relais formidable. On s'appelle trois fois par jour. Quand j'en suis à la dixième version, je lui donne à lire le manuscrit et elle me le rend annoté dans les marges. Elle dessine, soit de petits sourires, soit une bouche qui fait la gueule. Après, c'est à moi de trouver la bonne solution.*¹⁶⁴

En fin de compte, nous pouvons découvrir de fortes influences que la famille exerce sur Fred Vargas. La double carrière de l'auteure semble faire écho aux incidences d'une mère mathématicienne et d'un père surréaliste. Sa pratique de littérature nous semble être prédestinée, comme celle de son frère et sa soeur qui sont, eux aussi, voués à l'histoire et aux beaux-arts. Seulement son choix du genre policier nous semble quelque peu étonnant, étant donné que son père impose la littérature générale dans la famille. De toute façon, sa culture élevée sur le plan littéraire, nourrie dès son enfance pourrait être regardée comme une garantie littéraire. Par ailleurs, la gémellité entre Fred Vargas et sa soeur Jo nous fascine dans son aspect romancé et mythique. On n'hésite pas à lier les deux soeurs au duo Adamsberg-Danglard. Manifestement, Vargas reconnaît volontairement se laisser influencer par sa soeur: sa

¹⁶³ Propos recueillis par Eric Libiot, *op.cit.*

¹⁶⁴ Olivier Delcroix, « Fred Vargas : chercheuse le jour, romancière la nuit », *Figaro*, 27 avril 2004.

motivation de l'écriture et son choix du pseudonyme. N'oublions pas que Jo est toujours la première lectrice qui contribue aux retouches des manuscrits de Fred Vargas. Il est donc évident que Fred Vargas cultive son aspect atypique sous l'influence de sa famille. Dans le but d'approfondir nos connaissances sur l'écrivain qui ne suit pas les schémas de vie habituelles, nous aurons intérêt à noter que Fred Vargas apparaît comme polarchéologue, terme souvent cité par la presse qui s'impatiente, elle aussi, à encadrer l'auteure qui prend une allure insaisissable. Ce "néologisme" semble ne s'adapter qu'à la "reine du polar français", ce qui montre clairement que l'on donne la prééminence à la figure décalée de l'auteure. Dans la sous-partie suivante, nous allons analyser comment fonctionne le mécanisme combinatoire de polareuse et d'archéologue. Bien que l'auteure sépare précautionneusement ses deux carrières, la limite entre elles n'est pas toujours imperceptible. Plus encore, ses connaissances archéologiques contribuent, dans une certaine mesure, à la valorisation de ses oeuvres en constituant un cas particulier.

1.3.2.2. La métamorphose en polarchéologue.

Force serait alors de constater comment Vargas se métamorphose en polararchéologue. D'abord, il faut remarquer qu'elle s'oriente vers des études d'histoire après le bac en 1975. L'archéologie est probablement une vocation à suivre. Et elle soutient en 1983 sa thèse centrée sur la préhistoire, le Moyen Age et l'étude des ossements avant de faire son entrée dans le laboratoire de Francois Poplin. En 1985, elle a déposé sa candidature au CNRS, et c'est bien l'année où elle a achevé sa première histoire de meurtre : *Les jeux de l'amour et de la mort*.

Alors, on peut se poser une question : indéniablement enflammée pour l'archéologie médiévale, pourquoi et comment devient-elle une auteure de roman policier ? Certes, avant de s'attaquer à la littérature, elle a toujours été, de son point de vue, à la recherche d'une autre identité. Elle dessine et joue de l'accordéon, mais son talent n'est pas au rendez-vous selon l'auteure. On peut tout de même s'apercevoir qu'elle cherche une complétude à sa vie qui doit comprendre deux aspects équilibrés : en plus de l'austérité de l'archéologie, elle recherche une vie plus passionnée et plus émotive. La littérature, c'est le choix tout naturel étant donné son héritage parental et sa formation culturelle. Pendant le cinquième festival de Saint Nazaire, Vargas a expliqué dans un entretien son envie d'écrire :

Mon premier livre, c'est une décision d'un soir. J'ai hésité entre me mettre à l'accordéon et écrire un roman policier. ça s'est passé exactement comme ça. Le lendemain, j'ai acheté un gros cahier et un gros stylo. Je travaille en archéologie et j'avais à ce moment-à une mission dans la Nièvre qui me prenait beaucoup de temps. Je suis malheureuse si je ne fais qu'une chose. La raison de ce choix d'écrire, c'était pour, semble-t-il, car je ne sais pas trop les réponses à ce genre de pourquoi, parce que je me suis rendu compte, qu'après des années de pratique archéologique, je ne pouvais continuer à en faire qu'à la condition, nécessaire, de m'échapper ailleurs. Ecrire des romans policiers me permet de continuer à aimer l'archéologie et vice-versa,

*c'est une question de balance.*¹⁶⁵

Evidemment, cette « balance » est justement ce dont a besoin Vargas qui se confie de façon concise et sincère. Ecrire lui permet de se tirer de l'embarras éventuellement provoqué par l'archéologie dont elle ne souhaite donc pas faire la seule occupation de sa vie. Il semble qu'elle écrive des romans policiers pour éviter le monolithisme au lieu de vouloir, au moins à l'orée de sa carrière écrivaine, réclamer un certain statut. En témoigne sa pratique d'accordéon. Elle souligne donc l'importance de cette dualité pour éviter la rigidité d'un seul statut.

Nous pouvons alors poser cette question: issue d'une famille d'un capital culturel élevé, sans oublier la « censure » sur la littérature imposée par son père, pour quelle raison Vargas se lance-t-elle dans le genre policier ? La raison semble très simple. L'auteure éclaire son choix en faisant preuve de modestie, et même d'autodérision, auxquelles semblent se mêler les influences omniprésentes de son père :

*Tout le monde fait quelque chose à côté de son boulot. Moi, c'est d'écrire des polars. J'ai été élevée par un père ultralittéraire qui faisait partie du groupe surréaliste. Pour moi, il était une sorte d'Olympe encyclopédique auquel on pouvait se référer. Si lui n'était pas parvenu à être Rimbaud à 17 ans, alors à quoi bon que j'essaie. Je ne suis jamais parvenue à franchir ce tabou, à passer du côté de la littérature « blanche ». C'est une zone qui m'est familialement interdite.*¹⁶⁶

En outre, pourquoi pas un roman d'amour ou d'espionnage ? Bien que Vargas le considère au début comme un simple passe-temps, elle n'a pas choisi le roman policier au hasard mais parce qu'elle estime que c'est le genre qui permet le mieux de

¹⁶⁵ Propos recueillis par Claude Mesplède, « Rencontre avec Fred Vargas », 813, *Les amis de la littérature policière*, juin 1992.

¹⁶⁶ Alain Setra, « Fred Vargas-Mon plus gros problème, c'est de récréer l'assassin. J'ai du mal à entrer dans la tête d'un tueur », *Paris match*, 27-28 avril 2009.

dénoncer les erreurs humaines et que le choix correspond parfaitement à l'importance qu'elle accorde à la catharsis :

*C'est le roman de l'éthique. Un des fleuves les plus profonds de la littérature. Les mots du polar véhiculent mieux que tous les autres le souci de l'homme de résoudre ses erreurs sans jamais y parvenir.*¹⁶⁷

Pour une femme qui a « toujours eu un problème avec les cases sociales et les normes »¹⁶⁸, le roman policier devient un refuge idéal à l'abri duquel Vargas peut respirer librement. Décidée à s'investir dans le genre policier, elle choisit d'abandonner son nom d'état civil et de prendre un alias pour signer ses romans. Pourquoi ?

D'abord, nous pouvons supposer que l'anonymat recherché de l'auteure est indissociable de son caractère personnel. Elle a tendance à adopter un profil bas en évitant d'apparaître sur des affiches dans le métro ou dans les grandes gares ; et elle fuit les médias en ne se rendant que rarement à la télévision. Selon Guillaume Lebeau , elle est timide :

*Une fille sympathique et discrète. Est-ce en raison de l'aura parentale trop prégnante ou d'un déséquilibre provoqué par son départ du foyer familial que Frédérique Audoin-Rouzeau se retrouve aux prises avec une ennemie intime, qui l'assaille vers l'âge de 20 ans : la timidité ? Une timidité pas nécessairement repérable, qui peut être masquée par d'intenses bavardages.*¹⁶⁹

Et cette timidité peut également être voilée par le pseudonyme derrière lequel elle se dissimule afin de ne pas poser « à poil comme Beigbeder ».¹⁷⁰ En outre, le pseudonymat de l'auteure découle aussi d'une préoccupation socio-professionnelle.

¹⁶⁷ Pierre Vavasseur, « Raconter des histoires, ça fait du bien », *Le Parisien*, le 8 mars 2003.

¹⁶⁸ Anonyme, « La polarde du polar », *La Croix*, le 29 août 2003.

¹⁶⁹ Guillaume Lebeau, *op.cit.*, p. 49.

¹⁷⁰ Propos recueillis par Michel Abescat et Hélène Marzolf, *op.cit.*.

En 1985, Frédérique Audoin-Rouzeau s'est décidée à entrer dans le cercle du polar. Au moment même où elle achevait son premier roman, elle voulait en même temps présenter sa candidature au CNRS. Evidemment, le fait qu'elle ait choisi de s'attaquer au roman policier risquait d'affecter son métier de chercheuse scientifique. Il n'est donc pas difficile de comprendre la nécessité de prendre un alias:

La vénérable institution risquerait de prendre mal les velléités polardeuses de l'une de ses futures chercheuses. En effet, si une profession scientifique ou médicale renforce la crédibilité d'un auteur de roman noirs (parmi tant d'autres, Patricia Cornwell s'est abondamment servie de son expérience au bureau de médecine légale de Richmond), il est bien rare qu'écrire des romans policiers soit un plus dans la carrière d'une scientifique. L'auteure de trillers Andrea H. Japp, par exemple, chercheuse en toxicologie à l'INRA, a dû également emprunter un pseudonyme de plume.¹⁷¹

Dans une certaine mesure, écrire un roman policier est en contradiction avec la situation professionnelle de l'auteure :

Fred, un soir, prend la décision d'écrire un roman policier, car pour continuer son travail d'archéozoologue, elle a compris qu'elle doit se ménager des échappées, des moments pour changer d'exercice, d'atmosphère et de milieu. Écrire des romans policiers soit ! Mais les préjugés ont la vie dure. C'est encore l'époque où ce genre littéraire est raillé par ceux qui font l'opinion, considéré comme divertissement bas de gamme. Les débuts littéraires de Fred coïncidant au moment où elle concourt pour entrer au CNRS, elle juge préférable de se doter d'un pseudonyme pour que le milieu scientifique ignore sa passion coupable.¹⁷²

Le pseudonymat lui permet d'éluder les interférences entre ces deux statuts qui

¹⁷¹ Guillaume Lebeau, *op.cit.* p. 57.

¹⁷² Anonyme, « Portrait de Fred Vargas », *Actualités*, 17 février 2009.

menacent de s'entrechoquer. Ecrire un roman policier risque de diminuer la crédibilité dans la carrière d'une scientifique. Pour ces raisons sociales, la carrière d'écrivain et celle de scientifique sont obligées d'être dissociées nettement.

En possession de cet alias, il ne lui reste plus qu'à donner libre cours à son talent romanesque. Malheureusement, le père qui juge défavorablement le manuscrit s'éteint le 15 septembre 1985 et il ne verra jamais l'énorme succès de sa fille. Vargas, elle aussi, le renie rapidement pour cause d'éléments autobiographiques :

J'ai mélangé tout un pot-pourri. C'est un peu pour cela que je n'aime plus trop ce premier livre car il a un référentiel trop personnel qui m'embête. Mais je suppose que lorsque l'on écrit un premier livre, on est obligé de déposer ce référentiel quelque part, puis une fois que c'est fait, on n'y retourne plus. Ce sont des scories un peu grosses, ce qui ne veut pas dire que les livres suivants sont meilleurs, mais ils contiennent peut-être moins d'infantilisme que le premier.¹⁷³

Malgré cela, ce roman, publié au Masque, lui apporte en 1986 le Prix de Cognac qui est destiné à lancer un nouvel auteur en récompensant son premier ouvrage. L'obtention du Prix de Cognac accélère sa notoriété et les ventes sont bonnes. Pour une novice, la reconnaissance immédiate joue un rôle très positif parce qu'elle peut l'encourager à poursuivre et qu'elle prélude à l'avènement de la future polarchéologue :

Les jeux de l'amour et de la mort n'a rien d'un marivaudage, ce roman coule de solides fondations destinées à recevoir tout le poids littéraire de l'oeuvre à venir. Beaucoup d'éléments sont déjà présents : un cercle d'amis intellos aux ego surdimensionnés, une vitalité d'écriture incontestable, un flic qui préfigure Adamsberg....¹⁷⁴

¹⁷³ Propos recueillis par Claude Mesplède, *op.cit.*

¹⁷⁴ Guillaume Lebeau, *op.cit.*, p.63.

D'ailleurs, pour bien cerner la transformation de Vargas en polararchéologue, il s'agit de remarquer que le métier d'archéologue recèle bien des ressemblances avec l'enquête d'un détective :

*Archéozoologue, pour être précis. De ceux qui, à partir des ossements d'animaux retrouvés lors des fouilles, extraient des informations sur les sociétés passées et les comparent avec ce que révèlent les textes de l'époque, quand ils existent, et les autres données archéologiques.*¹⁷⁵

On pourrait alors expliquer par ce biais son penchant pour la littérature policière. La quête, l'identification, et l'élucidation, c'est son terrain fort, et le champ d'action qu'elle fréquente au CNRS. Des ossements d'animaux aux empreintes, en passant par la fouille des indices, tout cela fait partie intégrante de la recherche des secrets du passé et aboutira à la résolution de l'énigme dont elle est éprise. Néanmoins, Vargas, lors des entretiens, renie de façon formelle l'interprétation qui en découle :

*Ça n'a aucun rapport avec mon goût pour les polars, vraiment.*¹⁷⁶

Elle nie le lien entre archéologie et roman policier tout en reconnaissant la similitude entre ces deux types de recherche. Mais elle réfute la conjecture, émise en fonction de sa profession scientifique, qui vise à expliquer son choix du genre policier et son écriture. Il semble que Vargas ait tendance à réclamer la posture de l'écrivain en reléguant au second plan l'impact de sa carrière scientifique. Elle apporte ainsi son éclairage sur *Un peu plus loin sur la droite* dont l'affaire débute sur un déchet au milieu des excréments canins, un os d'orteil humain :

« Trace », je veux bien. Mais on a parfois décrété que mes livres étaient des

¹⁷⁵ Pierre Barhelemy, *op.cit.*

¹⁷⁶ Françoise-Marie Santucci, « Fred Vargas, fouilles en tous genres », *La libération*, le 25 juillet 1996.

« romans archéologiques », en ne considérant que quelques-uns des matériaux avec lesquels je les fabrique. Par exemple, je suis spécialiste des ossements d'animaux, qui nous donnent dans les fouilles énormément d'informations sur l'alimentation, l'économie, même les structures des sociétés concernées. Je me suis amusée à me servir de ma technique pour remonter une piste, mais ça reste du domaine du détail.¹⁷⁷

Les affirmations de Vargas répondent probablement à sa motivation pour écrire : la double carrière et la double vie dont les frontières doivent être étanches. Le rapport entre ces deux activités est un cliché pour elle, qui ne s'intéresse pas à cultiver le lien. Et nous constatons chez Vargas une nécessité absolue de faire appel à une variation identitaire :

De cette double appartenance, temporellement distribuée—écrire des romans policiers durant l'été, faire de l'archéologie le reste de l'année—, Fred Vargas/Frédérique Audoin-Rouzeau nous dit qu'elle lui est nécessaire sous peine de tomber dans un statut d'écrivain qui, en la paralysant dans son acte d'écrire, introduirait les germes de sa propre destruction—ne plus être qu'un écrivain qui ne pourrait plus l'être.¹⁷⁸

Bien que Vargas cherche à séparer sa pratique professionnelle de son écriture, nous pouvons toujours découvrir que d'être archéologue n'est pas sans incidences sur sa pratique littéraire et que Vargas fait de sa technique professionnelle une des originalités exceptionnelles de ses romans : le transfert des méthodes déductives de l'archéologie à un texte, sans compter que le statut de spécialiste du Moyen Age peut être regardé comme une garantie de fiabilité documentaire. L'auteure de *Les Chemins de la peste, le rat, la puce et l'homme* a transféré massivement sa documentation et ses connaissances professionnelles dans ses oeuvres, entre autres *Pars vite et reviens*

¹⁷⁷ Alain Nicolas, « Fred Vargas, le mythe et la trace », *L'Humanité*, le 27 février 1998.

¹⁷⁸ Noël Barbe, *op.cit.*

tard. La technique consiste à ce que le transfert ne se caractérise pas par un simple entassement de documents historiques. Les pestes moyenâgeuses participent à la fiction sur un mode anachronique :

*Ce sont ainsi trois niveaux de temporalité qui sont convoqués : les temps historiques de la peste, le temps familial lié à la peste avec l'héritage supposé de l'immunité, et donc de la capacité à la transporter, le temps individuel de la souffrance et de la brisure multiple d'une vie.*¹⁷⁹

Il n'est pas difficile de noter que les connaissances historiques de Vargas contribuent de manière favorable à la fiction sans être transformées en un calque documentaire. La narration repose sur le procédé qui sert à amener les fléaux antiques à l'époque actuelle. Et cette mise en scène d'une situation antérieure a pour but de produire un savoir, de rétablir une vérité, et de traquer l'actuel. On va traiter de façon approfondie dans les parties suivantes cette technique concernant son art de décalage et de catharsis, qui singularise les ouvrages de Vargas.

Pour en venir aux effets de la discipline d'origine de Vargas sur sa pratique littéraire. Marc Dugain, le frère de cœur de Vargas, a confirmé que l'étude de l'histoire apporte d'énormes avantages à la naissance de l'auteur de "rom-pol" :

*Justement parce qu'elle vient de l'archéologie, Fred a un regard de rapace sur les détails. Grâce à une sorte de caméra indiscreète, elle voit des choses que personne ne voit sur la complexité, l'enfermement de certaines personnes. Elle est dans un monde de petites choses sans importance. En ressort une légèreté qui agrmente ses histoires mais dérange les amateurs de purs polars.*¹⁸⁰

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Pierre Barhelemy, *op.cit.*

L'ubiquité et la prolifération des traces historiques et scientifiques distinguent de façon nette les ouvrages de Vargas. Cela se manifeste tant sur le plan des personnages de scientifiques et d'historiens que sur le plan de la structure et de l'intrigue, sans oublier les animaux qui sont les comparants des êtres humains. Nous pouvons d'abord nous servir d'un tableau pour en extraire les points communs des personnages : ils sont du milieu de l'histoire et de la science :

Personnages		Statut professionnel	Présence dans les romans
Les Trois Evangélistes	Marc Vandoosler	Médiéviste	<i>Debout les morts, Un peu plus loin sur la droite</i> (Marc et Mathias), <i>Sans feu ni lieu, Pars vite et reviens tard</i> (Marc), <i>Dans les bois éternels</i> (Mathias)
	Mathias Delamarre	Préhistorien	
	Lucien Devernois	Historien de la Guerre 14-18	
Louis Kehlweiler		Il traduit de l'allemand vers le français une bibliographie de Bismarck ou un livre sur le Troisième Reich	<i>Debout les morts, Sans feu ni lieu, Un peu plus loin sur la droite,</i>
Voisenet		Lieutenant passionné par la zoologie	Les séries d'Adamsberg
Augustin-Louis Le Nermord		Byzantiniste, l'auteur d' <i>Idéologie et société sous Justinien</i> .	<i>L'Homme aux cercles bleus</i>
Yann Ducouëdic		Professeur d'histoire	<i>Pars vite et reviens tard</i>
Mihai Plogodrescu		Professeur d'histoire	<i>Un lieu incertain</i>

Ariane Lagarde	Médecin légiste, inventeur de la théorie des tueurs dissociés	<i>Dans les bois éternels</i>
Romain	Médecin légiste	<i>Pars vite et reviens tard, Dans les bois éternels, Un lieu incertain</i>
René Vercors-Laury	Médecin psychiatre	<i>L'Homme aux cercles bleus</i>
Ferez	Médecin psychiatre	<i>Pars vite et reviens tard</i>
Vincent Courtin	Médecin d'urgence	<i>Sous les vents de Neptune</i>
Paul de Josselin Cressent	Médecin en ostéopathie et somatopathie	<i>Un lieu incertain</i>
Jérémy Maréval	Docteur ès science physique	<i>Les Jeux de l'amour et de la mort</i>
Réal Louvenel	Auteur de <i>Les Zones subjectives de la conscience</i>	<i>L'Homme aux cercles bleus</i>
Mathilde Forestier	Océanographe	<i>L'Homme aux cercles bleus</i>

Nous constatons sans peine que non seulement les personnages récurrents sont très liés à l'histoire ou à la science, mais aussi les personnages secondaires. De plus, l'histoire nourrit également l'intrigue de beaucoup de ses romans. Nous pouvons nous faire une opinion à l'aide du tableau ci-dessous:

Romans	Intrigues inspirées de l'histoire
<i>Ceux qui vont mourir te saluent</i>	L'un des dessins de Michel-Ange a été volé; les 3 principaux personnages, alias Néron, Claude, et Tibère, portent le nom des empereurs romains ; L'instrument du premier meurtre, la ciguë est emprunté aux anciens Grecs.
<i>Debout les morts</i>	Mathias est jeté dans le puits par l'assassin, et "le puits est un

	haut lieu de la criminalité rurale médiévale ¹⁸¹ .
<i>Un peu plus loin sur la droite</i>	Louis Kehlweiler enquête sur l'ancien chef de la milice de Champon qui a tué beaucoup de juifs et de résistants pendant la Seconde Guerre mondiale.
<i>L'Homme à l'envers</i>	La peur ancestrale du loup et du loup-garou est au centre de l'intrigue.
<i>Pars vite et reviens tard</i>	La peur ancestrale de la peste est au centre de l'intrigue.
<i>Dans les bois éternels</i>	<i>Des reliques sacrées et de leurs usages</i> , un ouvrage censuré par l'Eglise catholique, est considéré comme un secret de la vie éternelle.
<i>Sous les vents de Neptune</i>	Une fille est assassinée de trois coups de couteau évoquant les tridents de Neptune.
<i>Un lieu incertain</i>	La peur ancestrale du vampire est au centre de l'intrigue.
<i>L'Armée furieuse</i>	La peur ancestrale de l'armée d'Hellequin est au centre de l'intrigue.

En outre, les animaux se multiplient dans les romans de l'écrivaine. Aux yeux de Vargas, les ossements peuvent même se comporter et parler, qui s'éparpillent dans ses ouvrages, soit humoristiquement soit métaphoriquement. A l'aide des animaux, nous pouvons entrer dans l'esprit de l'homme de l'époque médiévale aussi bien que de l'époque actuelle. Vargas explique le foisonnement des animaux qui, pour elle, sont indispensables pour former et symboliser le monde humain, et dans le même temps reconnaît le lien avec sa profession:

Je me suis dis, oh là là, mais en fait dans tous mes bouquins, il y a un nombre de

¹⁸¹ Fred Vargas, *Debout les morts*, Editions J'ai lu, 2000, p.267.

*bestioles énorme. Je suis zoologue, donc les animaux je les connais bien. J'ai travaillé vingt-cinq ans avec eux, y compris sur leurs ossements. Donc ils réapparaissent toujours. On trouve des crapauds, des oiseaux, des papillons, y a pas que des chats. Il n'y a pas une bonne histoire que se racontent les êtres humains autour du feu pour se rassurer, sans la présence des animaux qui forment un monde symbolique immense et irremplaçable.*¹⁸²

De même, l'auteure de *Les Chemins de la peste, le rat, la puce et l'homme* réussit à faire de ces animaux l'objet de la littérature, ce qui permet de mieux comprendre les comportements des êtres humains et le fonctionnement des sociétés. La violence rapproche-t-elle l'homme et l'animal ? C'est une interrogation profonde sur la nature humaine. La pratique professionnelle de Vargas se met au service de sa pratique littéraire, ce qui devient le procédé individuel de l'auteure. La liste des animaux est longue qui traversent les romans, il n'y a donc pas lieu de les répertorier tous. Nous nous contentons de mettre en lumière cette approche en recourant à quelques animaux, réels et mythiques. Les animaux dans ses romans peuvent en effet avoir deux facettes qui sont toutes porteuses de sens: l'animal est tantôt la victime de massacres qui révèlent la folie meurtrière de l'homme, et tantôt il prend la forme d'une suprême menace dont provient la peur de l'homme.

Dans *Dans les bois éternels*, on abat les cerfs même pour le plaisir et on prélève leurs organes pour fabriquer des potions magiques qui éternisent la vie. Les bouquetins en voie de disparition dénoncent à juste titre l'aliénation et la violence de l'homme, et cela s'exprime également à travers la couverture de ce roman sur laquelle un bouquetin sans défense regarde solitairement vers le lointain. D'ailleurs, cette extravagance provient aussi de l'angoisse de l'homme, ce qui est lié à des habitudes très anciennes :

Cette manière d'identifier toutes les formes du mal à travers un bestiaire renvoie immanquablement au Moyen Age. Pour les artistes et les populations médiévales,

¹⁸² Propos recueillis par Bernard Lehut, « Laissez-vous tenter », RTL, 23 juin 2008.

*représenter l'animal comme fraction intégrante de leur quotidien était une façon d'affirmer leur foi, et de dominer leurs peurs. Ils faisaient ainsi preuve de leur extraordinaire capacité à accepter le monde dans ses cruautés.*¹⁸³

Les animaux qui incarnent les grandes peurs populaires ne font pas défaut, et les espèces les plus repoussantes lancinent l'être-humain à n'importe quelle époque : le loup dans *L'Homme à l'envers* sans compter le loup-garou classé dans le registre du conte de fée ; la race porteuse du bacille de la peste dans *Pars vite et reviens tard*. Dans ce roman, les animaux deviennent les annonciateurs du cataclysme, et l'épigraphe du roman nous donne l'alerte :

*Et puis, quand les serpents, chauve-souris, blaireaux et tous les animaux qui vivent dans la profondeur des galeries souterraines sortent en masse dans les champs et abandonnent leur habitat naturel ; quand les plantes à fruits et les légumineuses se mettent à pourrir et à se remplir de vers.*¹⁸⁴

En somme, bien que l'auteure tende à nier le rapprochement de la profession scientifique et la carrière d'écrivain, nous pouvons tout de même constater que l'archéologie nourrit, dans une large mesure, son écriture romanesque. En réalité, les connaissances historique et scientifique la conduisent à occuper une place singulière dans la production romanesque française contemporaine. Elle parvient à trouver la méthode qui raccorde minutieusement la pratique archéologique et la pratique écrivaine en remontant vers le passé et en faisant parler la terre et les animaux. Le Moyen Age, bien que très éloigné, est d'une actualité brûlante ; les animaux, leurs ossements et leurs comportements sont employés de manière brillante pour refléter métaphoriquement les actes humains et interroger sur le sens de l'existence de l'homme. En un mot, nous pouvons noter que "polarchéologue" est une appellation qui décrit en toute précision Fred Vargas qui, bien qu'elle le nie, raccorde avec brio sa

¹⁸³ Guillaume Lebeau, *op.cit.*, p.298.

¹⁸⁴ Fred Vargas, *Pars vite et reviens tard*, Editions J'ai lu, Paris, 2008, p.5.

formation scientifique et historique à sa création littéraire. Sa métamorphose en polarchéologue serait ce à quoi elle ne peut se soustraire. De plus, c'est justement cette combinaison de sa formation professionnelle et de sa production littéraire qui met en valeur ses ouvrages et qui fournit à l'auteure une position singulière.

Fred Vargas présente aussi un étonnant paradoxe en matière d'engagement politique, ce qui nous permet d'étudier à fond sa figure décalée. Nous avons brièvement évoqué plus haut qu'elle prend, de manière inaccoutumée, une attitude acharnée à la visibilité médiatique en faveur de la défense de Cesare Battisti, ce qui est en contraste avec sa fuite en cas de promotion éditoriale. De là, nous pouvons soutenir que cette "dérogation" à ses conventions est due à sa dévotion à la cause humanitaire. Néanmoins, le plus grand paradoxe s'inscrit dans la quasi-dépolitisation de sa création littéraire, ce qui la différencie, dans une large mesure, de nombre d'écrivains qui pratiquent la critique sociale dans leurs livres. Pour entrer dans les détails, nous allons analyser, dans la sous-partie suivante, l'engagement politique de l'auteure dans sa vie réelle.

1.3.2.3. L'engagement politique de Fred Vargas dans la vie réelle

Pour achever cette mise en perspective de la figure décalée de Fred Vargas, nous examinerons l'engagement politique de l'auteure, qui mérite d'autant plus d'être pris en considération que Vargas insiste sur la dépolitisation de sa création littéraire. La politique n'est jamais une thématique des romans de Vargas.

J'ai toujours estimé que, soi-même, on n'est pas du matériau littéraire, et que Stendhal a complètement raison quand il dit que «la politique est une pierre accrochée au cou de la littérature»¹⁸⁵

Vargas revendique cette dépolitisation dans un autre entretien :

Moi, je me mêle de politique dans ma vie. Je crois que le roman n'est pas le lieu d'une action politique utile. Si j'avais envie de m'exprimer sur ce sujet, j'écrirais un essai.¹⁸⁶

Pourtant la pratique sociale affaiblie dans ses ouvrages co-existe avec l'engagement politique actif dans la vie réelle, l'un n'empêche pas l'autre, ce que révèle justement l'aspect atypique de Vargas :

Dans la vie réelle, je ne suis pas enfermée dans une bulle. Dans ma famille, on était politisé dès l'âge de 10 ans. Si je souhaite intervenir sur ce plan, j'écris des articles, je participe à des manifestations, j'aide Battisti à se défendre. En essayant plutôt d'être positive, de résoudre des problèmes.¹⁸⁷

A bien y regarder, son engagement dans la vie réelle est principalement constitué de trois activités : la protection de Cesare Battisti, « La Troisième révolution » et la

¹⁸⁵ Sabrina Champenois, « Fred Vargas noblesse vampire », *Libération*, 19 juin 2008.

¹⁸⁶ Alain Setra, « Fred Vargas-Mon plus gros problème, c'est de récréer l'assassin. J'ai du mal à entrer dans la tête d'un tueur », *Paris match*, 27-28 avril 2009.

¹⁸⁷ Michel Abescat et Hélène Marzolf, *op.cit.*

cape contre la grippe aviaire. Nous pouvons d'abord nous focaliser sur l'action concrète dans laquelle se lance Vargas pour dénoncer la faute judiciaire. Qui est donc Cesare Battisti ?

Né le 18 décembre 1954 à Sermoneta en Italie, Cesare Battisti est un ancien militant de base d'un groupe révolutionnaire pendant « les années de plomb », les Prolétaires armés pour le communisme (PAC). Sa vie de détention et de cavale en alternance commence à partir de 1979. Il est condamné en 1981 à douze ans de prison pour « association de malfaiteurs en relation avec une entreprise terroriste ». La même année, il s'évade et fuit en France puis au Mexique.

En 1990, il s'installe en France, placé sous la protection de la « doctrine Mitterrand » grâce à laquelle il échappe en 1991 à la première demande d'extradition. En 1993, il est condamné par contumace à l'emprisonnement à vie pour « homicides aggravés » sur la foi du témoignage d'un « repent » et avec un « avocat » mandaté par un faux document. En 2004, il est arrêté à Paris par les policiers de la Division nationale anti-terroriste et est incarcéré dans une prison française à la demande de la justice italienne. La même année, la Cour d'appel de Paris émet un avis favorable à l'extradition. Entré dans la clandestinité, il est à nouveau arrêté au Brésil par des policiers français et brésiliens. L'Italie dépose une demande d'extradition refusée par le Brésil qui lui attribue en 2009 le statut de « réfugié politique ».

Nous revenons sur l'intervention de Vargas dans l'affaire de Battisti, qui suscitait de nombreux propos sarcastiques. Beaucoup de gens ne comprennent pas la raison pour laquelle Vargas prend la défense de l'homme dont les médias font un monstre. Elle subit encore la désapprobation d'amis, de son frère, et même des menaces de morts de la part d'un groupuscule d'extrême droite qui s'en prend à son fils. Avec sa mise sur écoute, sa vie se transforme en un roman policier :

"The police suspect me of knowing where he is, so they listen in on my phone calls and follow me around," she says. "At the beginning it was difficult to live with their presence day and night, but afterwards you get used to it and I sometimes speak

to them on my mobile. 'Hello, boys, just have a beer, do your job and let me do mine - trying to save an innocent man.' ¹⁸⁸

Agissant non sur un coup de tête, et sans aucun romantisme, Vargas, convaincue du bien-fondé de son enquête, s'obstine et s'engage sans capituler aux côtés de Battisti :

Elle a beau avoir perdu une énorme partie de ses lecteurs dans son combat en faveur de Cesare Battisti, on met sa ferveur à le défendre sur le compte d'un simple coup de coeur. Fred Vargas s'en fout un peu, beaucoup. Elle est vraiment "non, rien de rien, je ne regrette rien". "Une femme défend un homme, et c'est toujours le même discours: on est là, en train de faire la vaisselle, un type nous passe par la tête et on se dit, tiens, au fait, si je le défendais." Elle a perdu les uns mais elle a gagné les autres. Elle s'est liée, dans sa défense de Battisti, avec Bernard-Henri Lévy et François Bayrou. ¹⁸⁹

Dans l'affaire de Battisti, Vargas fait preuve d'une générosité remarquable. Son argent lui sert à payer les avocats de Battisti, à prendre l'avion pour le Brésil et à aider ses proches à y aller. Malheureusement, elle n'est pas épargnée par les critiques et on met en question sa motivation:

Donner mon argent à d'autres, c'est selon moi un partage normal d'une somme qui ne m'appartient pas. C'est comme un pot collectif où chacun puise selon ses besoins. Mais c'est très long et très compliqué à faire comprendre aux gens. Ça se retourne souvent contre moi et on me reproche de jouer les Mère Teresa. ¹⁹⁰

De plus, cette cause humanitaire pousse Vargas, écrivain qui a longtemps fui les

¹⁸⁸ Matthew J. Reisz, *op.cit.*

¹⁸⁹ Marie-Laure Delorme, « Fred Vargas, une vie à tire-d'aile », *Le journal du dimanche*, 25 juin 2008.

¹⁹⁰ Delphine Peras, « Fred Vargas, mes romans sont des médicaments », *L'Express*, 19 juin 2008.

médias, à se placer sous les projecteurs pour sensibiliser les gens et pour justifier ses actes. Elle se sert, sans jamais le regretter, de sa notoriété comme écrivain de best-sellers pour réhabiliter Battisti dans la presse, qui le regarde, dans une quasi-unanimité, comme un coupable épouvantable :

*Je ne suis pas un chef de guerre. Je déteste ça, mais je n'ai pas eu le choix : j'ai dû me servir de mon nom pour qu'on puisse avoir un espace dans la presse. J'en ai pris plein la gueule. Tant pis.*¹⁹¹

Intégrée dans le comité de soutien français à Battisti, qui rassemble Bernard-Henri Lévy, Philippe Sollers, Daniel Pennac, Vargas n'est donc pas la seule à se confronter aux combats. La résistance de ces intellectuels, que la journaliste Barbara Spinelli définit comme « ignorance militante »,¹⁹² se poursuit sans discontinuer :

*En deux semaines, nous avons récolté 24 000 signatures, le gouvernement ne s'attendait pas à cette révolte des petits. Cette affaire est un déni de droit, un déni de parole et un déni de vérité. Je connais bien le problème : au Moyen-Age, on profitait de la peste pour faire passer des abus de pouvoir. Là, on joue sur la peur, on diabolise. Mais je ne laisserai pas Battisti aller au bûcher.*¹⁹³

En fait, Vargas recherche péniblement un soutien politique au cours de son combat pour Battisti. En 2007, à moins de deux mois de l'élection présidentielle française, l'ex-ministre de l'Intérieur et candidat de l'UMP, Nicolas Sarkozy, est soupçonné d'avoir monté un « coup électoral » en provoquant lui-même cette arrestation :

Il savait bien où se trouvait Cesare Battisti depuis 2004. Il l'a laissé cavalier

¹⁹¹ Renaud Saint-Cricq, « Fred Vargas reste mystérieuse », *Le Parisien*, 5 juin 2006.

¹⁹² Philippe Broussard et Emmanuel Hecht, « Battisti, c'est son affaire », *L'Express*, 11 mai 2011.

¹⁹³ Pascale Nivelles, « Polarisée », *Libération*, 26 et 27 juin 2004.

*pour le rattraper au moment de la campagne présidentielle. Je n'appelle pas ça avoir de l'humanité.*¹⁹⁴

Elle manifeste en même temps sa déception envers François Hollande :

*François Hollande, lui nous a lâchés, comme tous ces gens qui ont adhéré à la cause quand elle était populaire et qui ont retourné leur veste quand le vent a changé.*¹⁹⁵

Le combat est solitaire, et après avoir frappé à la porte d'un bon nombre de reponsables politiques, elle a obtenu, chez les socialistes, le soutien de Jacques Bravo, le maire du 9^e arrondissement qu'elle appelle "Jacques le Juste", sans compter Bernard-Henri Lévy qui a préfacé *Ma cavale*, le récit de Battisti dont Vargas a signé la postface. Par ailleurs, François Bayrou lui apporte un soutien de taille. Il fait, catégoriquement, opposition à la condamnation par coutumace de Battisti. Le Président de l'UDF est très apprécié par Vargas :

*Quand il n'y a plus personne dans le paysage politique pour m'aider, je suis allée le voir en le prévenant que je ne votais pas UDF. Bayrou m'a répondu qu'il s'en doutait et qu'il s'en fichait. Il a demandé à lire tout le dossier. C'est l'un des rares qui n'ont jamais renoncé à défendre Battisti, quoi qu'en ait pensé son électorat. Contrairement à bien des hommes politiques, il a une réelle intégrité.*¹⁹⁶

En plus de la pétition, Vargas rédige un pamphlet, recueil de textes intitulé sobrement *La vérité sur Cesare Battisti* qui est publié chez Viviane Hamy en 2004. La publication de ce livre témoigne de son étude fondée sur un bon nombre de documents et d'une connaissance approfondie du dossier. D'où la détermination et la certitude de l'auteure. Elle dénonce la machination et la persécution dans cette

¹⁹⁴ Delphine Peras, *op.cit.*

¹⁹⁵ Delphine Peras, *op.cit.*

¹⁹⁶ *Ibid.*

oeuvre :

Diabolisons un sorcier, brûlons-le, et tirons le rideau sur les vérités à cacher. Ce tragique tour de passe-passe qui a tant parsemé l'Histoire, le re-voilà en action aujourd'hui, faisant grincer ses rouages médiévaux : brûlons Battisti et oublions l'iniquité de son procès et de centaines d'autres durant les années de plomb, tirons le rideau sur leurs penseurs, leurs approbateurs et leurs exécuteurs. Le procédé est grossier, monstrueux, mais il fonctionne, et c'est tout ce qu'on lui demande.¹⁹⁷

Dans plusieurs entretiens, Vargas définit cette injustice comme une chasse aux sorcières et comme le retour au Moyen Age où on brûlait quelques Juifs en place publique en tant que boucs émissaires censés avoir provoqué la peste. Même si Vargas tente de tenir à distance l'actualité politique qui a, pour elle, un impact contre-productif sur la littérature, elle est tout de même très sensibilisée à la révélation de l'humanité par le biais des faits historiques. Elle ne nie pas les liens qui existent entre l'affaire Battisti et sa création littéraire, auxquels elle accorde tant d'importance qu'elle en fait un des thèmes de ses romans. Elle l'explique dans un entretien de manière perspicace et non sans humour :

On retrouve dans mon livre un autre thème qui m'intéresse profondément, lié aussi à l'affaire Battisti dans la mesure où on s'est mis à haïr excessivement cet homme sans le reconnaître : le principe du bouc émissaire. Cette nécessité de voir le mal qu'on ne comprend pas incarné par une personne ou une organisation désignée me paraît l'une des choses les plus terribles de l'humanité. Bien avant l'extermination des juifs pendant la Seconde Guerre mondiale, on en a brûlé des milliers à chaque épidémie de peste. A Beauvais, le bûcher était tel qu'il a fait fondre les vitraux de la cathédrale ! Je trouve ça fascinant aussi avec le vampire : c'est lui le responsable, on l'attrape, on le tue et on va être purgé du mal qui nous tombe dessus. Les Grecs étaient plus malins : ils prenaient un vrai bouc et le chargeaient de tous les péchés

¹⁹⁷ Fred Vargas, *La vérité sur Cesare Battisti*, Paris, Viviane Hamy, 2004, p.217.

*des hommes au cours d'une grande cérémonie.*¹⁹⁸

Il serait trop long de rappeler tous les détails de l'affaire Battisti parce que le dossier est très complexe où s'entremêlent la justice et la politique. Pour ne pas s'écarter du sujet, nous passons à une autre activité qui, elle aussi, constitue l'un des plus importants chapitres de l'engagement de Vargas.

En tant que fine connaisseuse en matière de peste, elle a publié en 2003 aux Presses universitaires de Rennes *Les Chemins de la peste, le rat, la puce et l'homme*, qui représente le point d'orgue de sa carrière professionnelle. A partir de 2004, Vargas se met à s'intéresser à la grippe aviaire. Comment protéger l'humain de cette horrible maladie infectieuse ? Vargas a trouvé la solution : une sorte de cape en plastique qui peut recouvrir tout le corps comme une barrière entre la source infectieuse, le virus et l'homme. Les priorités : pas chère, simple, et réutilisable.

A l'époque, Vargas fait, malheureusement, l'objet de moquerie et d'indifférence. Pourtant, elle a appris à affronter toute forme de sarcasmes et de scepticisme :

*Mon prototype de cape en plastique, élaboré après que j'ai étudié la propagation de gouttelettes infectées, avait reçu l'aval de plusieurs experts et il était à l'essai au ministère de la santé. Mais le projet a été suspendu à cause des élections. Depuis, j'ai demandé rendez-vous à Roselyne Bachelot, mais elle en a déjà annulé trois. Maintenant je dis : démerdez-vous avec votre imprévoyance.*¹⁹⁹

Malgré cela, elle a tenté avec entêtement de présenter son projet aux autorités ministérielles. Elle met en cause les messages rassurants et les déclarations non fondées.

J'ai bien vu qu'on nous racontait des histoires avec ces centaines de millions de masques que l'on aurait déjà stockés. Des masques certes utiles, mais qui ne

¹⁹⁸ Delphine Peras, *op.cit.*

¹⁹⁹ *Ibid.*

*protègent que quatre heures. Et, surtout, qui ne vous protègent pas de tous les types de contamination. Car la grippe se transmet par des petites gouttelettes qui peuvent, après avoir été expectorées, se déposer un peu partout, comme des feuilles qui volent*²⁰⁰

Ses efforts ne sont pas un coup d'épée dans l'eau. Jean-Philippe Derenne, chef du service de pneumologie du groupe hospitalier Pitié-Salpêtrière, prononce un discours très favorable à Vargas :

*Elle est une historienne de la peste réputée. Son modèle vestimentaire, en fait une cape, s'en inspire sur un concept d'une grande intelligence. L'individu devra en effet se protéger contre les gouttelettes contaminées par le virus tout en évitant de propager les siennes propres.*²⁰¹

Accompagnée de Jean-Philippe Derenne et de Jean-Marie Le Guen, député socialiste et médecin président de la mission d'information sur la grippe aviaire, Vargas a présenté son prototype à Xavier Bertrand, ministre de la Santé. Le projet l'a convaincu :

*Car notre ministre de la santé Xavier Bertrand vient de nous avouer que l'affaire avançait, et que ces jours ci, deux capes de Fred sont à l'essai au Laboratoire national des essais, l'organisme le plus officiel et le plus sérieux en la matière. «Cela a pris un peu de temps», nous a expliqué Xavier Bertrand, «car Fred voulait faire quelques vérifications, voir ainsi si le jet de petites particules était au point. Là, ça y est. On l'expérimente très sérieusement». Et le ministre d'ajouter: «L'idée est très bonne: trouver un moyen simple et utilisable par tout le monde».*²⁰²

D'ailleurs, l'engagement de l'inlassable polardeuse ne s'en tient pas là. En 2008, elle a mis en ligne un article *Nous y sommes* sur le blog commun du site Europe

²⁰⁰ Eric Favereau, *op.cit.*.

²⁰¹ *L'Internat de Paris*, No.46. Jean-Philippe Derenne, co-auteur de *Pandémie, la grande menace de la grippe aviaire*, Fayard, 2005.

²⁰² Eric Favereau, *op.cit.*.

Ecologie. Son engagement dépasse largement la politique intérieure jusqu'à toucher l'avenir de la planète et de l'humanité. Cet engagement à visée humanitaire l'a beaucoup mobilisée, le ton est à la fois humoristique et lourd, Vargas donne l'alerte et invite à réfléchir sur le comportement humain et l'avenir de la planète :

Nous avons construit la vie meilleure, nous avons jeté nos pesticides à l'eau, nos fumées dans l'air, nous avons conduit trois voitures, nous avons vidé les mines, nous avons mangé des fraises du bout du monde, nous avons voyagé en tous sens, nous avons éclairé les nuits, nous avons chaussé des tennis qui clignotent quand on marche, nous avons grossi, nous avons mouillé le désert, acidifié la pluie, créé des clones, franchement on peut dire qu'on s'est bien amusés.

On a réussi des trucs carrément épatants, très difficiles, comme faire fondre la banquise, glisser des bestioles génétiquement modifiées sous la terre, déplacer le Gulf Stream, détruire un tiers des espèces vivantes, faire péter l'atome, enfoncer des déchets radioactifs dans le sol, ni vu ni connu.

Franchement on s'est marrés.

Franchement on a bien profité.

Et on aimerait bien continuer, tant il va de soi qu'il est plus rigolo de sauter dans un avion avec des tennis lumineuses que de biner des pommes de terre. Certes.

Mais nous y sommes.

A la Troisième Révolution

En un mot, même si Fred Vargas pratique sa création littéraire sans vouloir utiliser des éléments ouvertement politiques, nous remarquons cependant qu'elle s'investit avec force dans l'engagement politique. Tant sur le plan du droit de l'homme que sur le plan de l'écologisme, elle a bien tenté de s'exprimer publiquement et de prendre part à la lutte. Par ailleurs, la cape contre la grippe aviaire qu'elle invente démontre que sa cause politique a une connotation plus large qui ne se

borne pas aux blocs politiques. Marquée par l'humanisme, son entreprise est confrontée à de nombreuses difficultés. Certes, elle se sent isolée, incomprise par certains lecteurs et collègues, mais elle tient bon sans être vaincue par le malentendu des autres et le sarcasme de certaines presses. Sans agir sur un coup de tête, elle persiste à se faire comprendre et à convaincre avec le bien-fondé de sa quête.

Nous avons analysé, à travers une analyse sociologique, la famille, la pratique professionnelle et l'engagement politique de Fred Vargas. Certes, nous avons trouvé de nombreuses affinités entre ses expériences socialisatrices et sa production littéraire, mais nous avons davantage tenté d'esquisser un portrait décalé de l'auteure. Les documents de la presse que nous avons cités ne sont pas consacrés à copier la réalité vécue par l'auteure. Nous préférons les considérer comme une "vérité fictionnelle" qui sert à mythifier Fred Vargas, non pas à afficher nettement sa dimension sociale et politique. Et les traces biographiques dispersées dans les romans vargassiens ne s'inscrivent pas là non plus. Que ce soit la "polarchéologie" ou la dépolitisation, la figure décalée de Fred Vargas est non seulement liée à sa posture singulière dans champ littéraire, mais aussi à sa revendication de littérarité. Donc, pour entrer au coeur du travail de l'auteure, nous analyserons par une approche textualiste dans la partie suivante sur la poétique dans les oeuvres vargassiennes.

II. Fred Vargas, une polareuse inclassable?

Nous avons analysé Fred Vargas dans le paysage éditorial à l'aide d'une approche sociologique. Pourtant, cette étude nous écarte, en quelque sorte, de la création littéraire de l'auteure. Certes, notre enquête révèle plus haut la trajectoire de la "reine du polar français" en éclairant sous plusieurs angles sociologiques le phénomène Vargas. Nous avons également dressé un croquis de la figure décalée de l'auteure. Mais il est évident que nous devons aller plus loin pour traiter le positionnement singulier de l'auteure dans le genre policier en faisant appel à une analyse textualiste, ainsi qu'à une analyse du discours et de la posture de l'auteure, parce que cela constitue un des aspects les plus décalés de l'auteure. Il semble qu'on soit dans le dilemme quand on tente de classer Fred Vargas dans une certaine catégorie, tant du côté de la presse que chez le lecteur. Le mystère Vargas découle en effet, dans une large mesure, de son positionnement original: les trois subdivisions du genre policier ne seraient pas en mesure d'encadrer strictement les oeuvres vargassiennes. Dans cette partie, nous tenterons donc d'éclairer la formule singulière de l'auteure par le biais de son rapport au genre et à la sérialité, de sa subversion des codes et du péritexte dans ses romans. Evidemment, nous avons pour objectif de repérer les signes de respect des codes génériques pour les comparer aux dominantes des trois sous-genres de la littérature policière. N'oublions pas le péritexte qui est fort marqué par le contrat de lecture. Plus encore, nous avons affaire aux procédés qui permettent à Fred Vargas de désorienter notre tentative de classification. Si le "déjà-lu" contribue à faire identifier facilement le genre policier, quelles sont les variations qui nous déroutent? Et comment s'établit l'équilibre entre le "déjà-lu" et le "nouveau"? Pour ce faire, nous allons analyser, dans la sous-partie suivante, son rapport à la sérialité et au genre.

2.1. Le rapport à la sérialité et au genre policier

Dans cette sous-partie, nous avons pour but d'éclairer la filiation des oeuvres vargassiennes avec les enjeux fondamentaux du genre. Première caractéristique, le cycle du Commissaire Adamsberg est marqué par la sérialité, ce qui s'inscrit dans la culture médiatique. Ce mode de production renvoie à des fictions traditionnellement considérées comme non canoniques dont la connotation est depuis toujours quelque peu péjorative vu sa grande adaptabilité à la logique de marché et sa ferme volonté de fidéliser le lecteur. Il va de soi que la sérialité assure au lecteur un repérage facile par le moyen de répétition, qui contribue donc à susciter chez lui une émotion rassurante. Cela reflète alors une forte connivence entre l'auteur, l'éditeur et le lecteur. Pourtant, la répétition ne prend pas le contre-pied de l'innovation. Quoi que bien identifiable, bien diffusé et bien lu, le genre policier se voit attribuer la possibilité de créer du nouveau dans la production sérielle. Ensuite, nous tenterons d'analyser sommairement les dominantes des trois sous-catégories du genre policier, ce qui est nécessairement lié à notre tentative d'éclaircir le rapport de Fred Vargas avec chacun des sous-genres. Ainsi pouvons-nous découvrir entre autres une large homogénéité avec le roman à énigme. Leur rapprochement est prioritairement marqué par une structure duelle: désordre initial (meurtre), enquête hypothético-déductive, retour à l'ordre (explication).

2.1.1. Le cycle d'Adamsberg dans la production sérielle.

La production sérielle est en effet la caractéristique nodale de la littérature de grande consommation :

La paralittérature contemporaine a pour caractéristique essentielle de répartir ses publications dans des genres déterminés, dont la plupart ont commencé à apparaître à la fin du 19^e siècle (le roman policier, la science-fiction, le western romanesque, le roman rose) et certains autres, comme le roman d'espionnage (né d'une combinaison du roman d'aventures, du roman policier et parfois du roman exotique) au cours des premières décennies du nôtre. Chaque genre comprend un certain nombre de sous-ensembles, des séries, fondées sur la réutilisation de composantes identiques : réapparition d'un même protagoniste ou, du moins, recours à une typologie à peu près fixe de personnages ; fonctions déterminées attribuées à chacun d'eux ; constantes stylistiques ; utilisation d'un décor propre ; techniques spécifiques d'agencement des épisodes, etc. Autant d'éléments institués comme marques génériques mais qui, assurant la lisibilité des récits pris séparément, jouent le rôle d'indices puisqu'ils signent leur appartenance à une série.²⁰³

Et la réutilisation de composantes identiques d'une série correspond à trois acceptions définies par Paul Bleton :

En paralittérature le mot série a trois acceptions. Avec sa connotation péjorative, et sa dénotation partiellement exacte, la première acception désigne la production littéraire standardisée ; la seconde, la plus courante en édition, correspond à un ensemble de récits, généralement publiés sous la même signature et chez le même éditeur, se rapportant à un seul héros éponyme ; la troisième désigne le résultat d'un

²⁰³ Alain-Michel Boyer, *La paralittérature*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1992, p.97.

*effort cognitif du lecteur en cours de lecture, de repérage et de rapprochement d'éléments textuels dont il perçoit la parenté.*²⁰⁴

Il n'est pas difficile de remarquer que la sérialité se traduit par la production textuelle, la production éditoriale et la réception du lecteur. A mieux y regarder, nous devons cerner la sérialité en fonction des éléments tels que la réapparition des mêmes personnages, leurs fonctions déterminées et leur typologie fixe, sans oublier un style constant, le même éditeur et la même signature.

Selon Daniel Couégnas, la production textuelle relève du "cycle", mais la "série" s'inscrit dans la production éditoriale:

Le « cycle » et la « série » se caractérisent tous deux par le retour, dans un certain nombre de récits, des mêmes personnages principaux, vivant des aventures successives analogue. J'appellerai plutôt « cycle » une succession de récits ayant un rythme de publication erratique, des longueurs différentes et des relations intertextuelles variables.

*Avec la « série », on se trouve bien au coeur des manifestations industrielles de l'activité scripturale. Efficacité, productivité : le texte devient donc un produit commercial spécifique de grande consommation. La série correspond aux nécessités de l'économie de masse.*²⁰⁵

Et Selon Anne Besson, le cycle et la série partagent un point commun: ils ont un seul et même objectif, qui est d'attirer et de retenir le public :

Les ensembles, cycle et série, constituent des réponses à un seul et même enjeu, de nature commerciale. L'ensemble vise avant tout sa propre consommation : il s'agit d'une entreprise de fidélisation du public, et donc d'une stratégie pour minimiser les

²⁰⁴ Paul Bleton, *Armes, larmes, charmes : sérialité et paralittérature*, Québec : Nuit blanche, Etudes paralittéraires, 1995, p.8.

²⁰⁵ Daniel Couégnas, *op.cit.*, p.79.

*risques, dans un marché du livre qui se caractérise justement par son extrême volatilité.*²⁰⁶

Elle précise également des nuances entre ces deux termes, qui rejoignent l'avis de Daniel Couégnas :

*La série consiste à donner encore au public ce qu'il a déjà plébiscité, le cycle à lui donner davantage de ce qu'il a déjà plébiscité.*²⁰⁷

Et elle pousse son étude plus loin sur leur différence :

*La série choisit une plus grande indépendance des épisodes, au risque de moins offrir l'aspect d'une totalité cohérente à se procurer dans son entier ; le cycle, au contraire, insiste sur ce dernier aspect. Il impose un certain suivi de ses volumes, en poursuivant entre eux une même intrigue, mais il compense cette contrainte par un fort développement de la fonction de commentaire, et tout particulièrement des rappels, qui peuvent à la limite se substituer à la lecture des épisodes précédents.*²⁰⁸

Donc, la sérialité du cycle d'Adamsberg portera plutôt sur la production textuelle qui peut développer indépendamment de nouvelles intrigues en conservant la cohérence avec le volume précédent. Dans les romans vargassiens, chacun a un nouveau mystère à élucider, mais les rapports entre les personnages récurrents se poursuivent et se développent, comme le révèlent par exemple les rapports entre Adamsberg et Camille. En ce sens, le cycle d'Adamsberg comprend sept romans, trois nouvelles rassemblées dans le recueil *Coule la Seine* (2002) et une bande dessinée :

²⁰⁶ Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien – Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris : CNRS Editions, 2004, p.16.

²⁰⁷ *Ibid.*, p.19.

²⁰⁸ *Ibid.*, p.20.

Le cycle d'Adamsberg dans la production sérielle		
Romans	Nouvelles	Bande dessinée
<i>L'Homme aux cercles bleus</i> (1991)	<i>Salut et liberté</i>	<i>Les quatre fleuves</i> (2000)
<i>L'Homme à l'envers</i> (1999)	<i>La nuit des brutes</i>	
<i>Pars vite et reviens tard</i> (2001)	<i>Cinq francs pièces</i>	
<i>Sous les vents de Neptune</i> (2004)		
<i>Dans les bois éternels</i> (2006)		
<i>Un lieu incertain</i> (2008)		
<i>L'Armée furieuse</i> (2011)		

Par ailleurs, Adamsberg apparaît aussi, en tant que personnage secondaire, dans *Un peu plus loin sur la droite*, roman du cycle des Trois Évangélistes. Pourtant, nous ne retiendrons ici que les sept romans pour en faire le corpus de notre analyse. D'abord, il existe une intervalle régulière entre deux publications, si nous mettons à part la séquence 1991-1999 puisque c'est la période où Vargas se livre à la création du cycle des trois évangélistes selon un rythme de publication soutenu: *Debout les morts* (1995), *Un peu plus loin sur la droite* (1996) et *Sans feu ni lieu* (1997). Depuis 1999, Adamsberg réapparaît en revanche sous la même signature tous les deux ou trois ans.

Pourtant, la succession des enquêtes d'Adamsberg peut entraîner une certaine homogénéité textuelle. Le « déjà-lu » risque en effet de diminuer le plaisir de lecture, selon Daniel Couégnas :

Le produit culturel de masse (bien que consommé sans être détruit pour autant, même si consommé de nouveau, il perd une partie de sa capacité de donner du plaisir,

*du fait de son fonctionnement narratif) doit être renouvelé fréquemment, pour un besoin dont la satisfaction entraîne un plaisir semblable mais non pas identique.*²⁰⁹

En quelque sorte, une perte de plaisir serait inévitable après qu'un produit culturel est consommé à cause de la domination du narratif et de la répétition. Donc, la réapparition en cycle permet, à un certain degré, de donner de nouveaux charmes aux récits. Un auteur de talent sait jongler avec les vieilles recettes pour créer des « nuances » d'après Daniel Couégnas :

*L'invention de ces nuances procède bien sûr de l'expérience de l'auteur, de sa capacité à exploiter de vieilles recettes, mais aussi d'une certaine forme d'imagination narrative.*²¹⁰

De plus, la production sérielle agit sur la lecture sérielle, et vice versa. Quand le lecteur a consommé les aventures d'Adamsberg, il sait qu'il peut retrouver dans quelques temps le commissaire dans un roman inédit du même auteur. Cela implique une posture active de la part du lecteur :

*Loin d'être passif, le lecteur s'investit dans son acte de lecture. Lecteur occasionnel, il apprend à reconnaître la collection et la série éponyme. Il identifie un livre par le paratexte et ses régularités : celle de l'éditeur et de sa collection, celle de la série et de son héros éponyme et celle de l'oeuvre et de sa signature. Il devient bientôt acheteur et expert ; il repère le code herméneutique du texte, établit des différences entre les séries à l'intérieur d'un même genre, perçoit l'évolution d'une collection, retrace le nom de l'auteur derrière les pseudonymes.*²¹¹

D'ailleurs, le cycle est capable d'accroître le nombre d'adeptes du commissaire. Il fidélise le lecteur averti et attire le lecteur occasionnel. Pour ce faire, chaque roman du cycle peut être consommé indépendamment. C'est pour cela que nous

²⁰⁹ Daniel Couégnas, *op.cit.*, p. 79.

²¹⁰ *Ibid.*, p.77.

²¹¹ Sophie Beaulé, « Sur le plaisir et la complexité de la lecture paralittéraire », voir sur le site: <http://www.fabula.org/cr/131.php>, consulté le 24 juin 2014.

découvrons le ressassement des particularités des personnages et des rappels des péripéties dans d'autres romans, ce qui est largement conditionné par les lois du marché :

*La stéréotypie, dans les personnages, comme dans la trame narrative y est renforcée, ce qui accentue l'aspect sériel dans son côté le plus répétitif.*²¹²

Nous trouvons, dans *L'Armée furieuse* entres autres, un bon nombre de rappels ou de péripéties qui nous semblent relever du "déjà-lu". D'abord, l'auteure ressasse le conflit passé entre Adamsberg et Veyrenc évoqué dans *Un lieu incertain* en présentant Veyrenc comme s'il était un nouveau personnage:

*Le commissaire Adamsberg et l'ex-lieutenant Louis Veyrenc de Bilhc, issus de deux villages voisins des Pyrénées, avaient en commun une sorte de tranquillité détachée, assez déroutante. Elle pouvait présenter chez Adamsberg tous les signes d'une inattention et d'une indifférence choquantes. Chez Veyrenc, ce détachement générait des éloignements inexplicables, une obstination opiniâtre, parfois massive et silencieuse, éventuellement ponctuée de colère. "C'est la vieille montagne qui a fait cela", disait Adamsberg sans chercher d'autre justification. La vieille montagne ne peut pas cracher des graminées amusantes et fôlatres comme le font les herbes mouvantes des grandes prairies.*²¹³

Dans ce roman, les répétitions sur les signes particuliers des personnages récurrents sont très nombreuses, il n'y donc pas lieu de les énumérer. Par ailleurs, nous trouvons également les rappels de péripéties d'autres romans, *Un lieu incertain* entres autres. Tout au long de *L'Armée furieuse*, l'éditeur a noté trois fois " Cf., du même auteur, *Un lieu incertain* (Ed. Viviane Hamy, 2008)"²¹⁴, et une fois "Cf., du même auteur, *Dans les bois éternels* (Ed. Viviane Hamy 2006)"²¹⁵.

²¹² Marc Lits, *Récit, médias et société*, Académia Bruylant, Coll.Pédasup 37, 1996, p.128.

²¹³ Fred Vargas, *L'Armée furieuse*, Paris: Viviane Hamy, 2011, p.18.

²¹⁴ Voir les pages 17, 45 et 222.

²¹⁵ Voir la page 23.

De plus, des descriptions sur Michel Herbier, un personnage secondaire, évoquent celles de Massart, personnage apparu dans *L'Homme à l'envers*. Ils ont tous deux disparus dans ces deux romans, et on découvre chez tous deux les gibiers dans le congélateur:

*L'homme (Herbier) retraité, chasseur archarné, avait disparu de son domicile, avec sa mobylette. Après une semaine d'absence, les gendarmes étaient entrés chez lui pour un contrôle de sécurité. Le contenu de ses deux congélateurs, bourrés de gibiers de toutes sortes, avait été entièrement déversé sur le sol.*²¹⁶

Massart:

Lawrence débarrassa le dessus du frigo - casquette, lampe de poche, journal, carte routière, oignons - , posa le tout sur la table et souleva le couvercle.

- Alors? Demanda Camille qui s'était collée sur le mur d'en face.

- Viande, viande et viande, commença Lawrence.

D'une main, il fouilla le contenu jusqu'au fond.

*- Des lièvres, des garennes, du boeuf, et un quart de chamois. Massart braconne. Pour lui, pour son chien ou pour les deux.*²¹⁷

Ces répétitions des traits et des histoires des personnages permettent ainsi d'orienter le lecteur occasionnel et de procurer un sentiment de confort au lecteur averti à travers la relecture :

*Le lecteur, du coup, n'a pas à espérer du neuf, mais à retrouver ce qu'il s'attend à trouver, à reprendre et reconnaître, à placer ses pas dans des traces longuement explorées et tracées à l'avance. Face à un roman de ce type toute lecture est déjà peu ou prou une relecture.*²¹⁸

²¹⁶ *Ibid.*, p.27.

²¹⁷ Fred Vargas, *L'Homme à l'envers*, Paris: J'ai lu, 2002, p.92.

²¹⁸ Jean-Claude Vareille, *op.cit.* p.76.

Cette reproduction n'est pas au demeurant appréhendée forcément sous un jour dépréciatif :

La répétition est un mixte d'identité et de différence, de permanence et de variation. Il y a un plaisir spécifique de la répétition qui tirerait son origine du penchant que possède la vie à obéir à une certaine force d'élasticité ou d'inertie, de la tendance de tout être à revenir à son état premier. La répétition annule l'angoisse existentielle du surgissement du nouveau, le stress de la pensée négative. Elle est une illustration de la loi du moindre effort.²¹⁹

Par conséquent, ce qui est bien intéressant, c'est que cette relecture ne rabat pas forcément la joie du lecteur puisqu'il peut y trouver quelque chose de rassurant. Le cycle fournit au lecteur l'occasion de retrouver ses repères, de drainer les émotions similaires, d'approfondir ses connaissances sur les personnages récurrents. En ce sens, le plaisir procuré par le cycle s'inscrit dans la surprise qui provient des nouvelles aventures et le confort assuré par les répétitions, comme le fait remarquer Paul Bleton au sujet de la paralittérature:

Le lecteur est inconséquent, exigeant le confort du déjà connu, l'effort de lecture le moins grand possible, exigeant aussi la surprise, la captation²²⁰

De plus, le cycle révèle, dans une certaine mesure, les relations entre l'auteur, l'éditeur et le lecteur. Le lecteur peut développer son esprit d'initiative, dont la réception exerce une forte influence sur la production textuelle et éditoriale. Plus précisément, si, par exemple, les signes particuliers des personnages récurrents sont ressassés dans le cycle, c'est parce que, bien vus par le lecteur, ils sont capables d'attirer le nouveau lecteur et de le fidéliser, comme le fait remarquer Alain-Michel Boyer :

²¹⁹ *Ibid.*, p.87.

²²⁰ Paul Bleton, *op.cit.*, p. 8.

Dans la mesure où la qualité du récit est en grande partie définie par la série dont il relève, les relations de l'auteur et du lecteur doivent être régies par un droit propre, un ensemble de garanties qui déterminent la nature des personnages, de l'intrigue, du décor, qui assure que les lois fondamentales du genre ne seront pas transgressées et que le statu quo sera réaffirmé.²²¹

Et l'accord de ces trois pôles permet de créer un univers de référence qui favorise l'acte intellectuel du lecteur :

La stabilisation générique propre à la paralittérature provient de l'intertexte homogénéisateur, soit par la mise en faisceaux d'indices qui confirment le lecteur dans ses attentes à travers l'acte de lecture même, soit par le surgissement, dans la conscience lectorale, d'un interprétant. La lecture est une construction, et le genre n'est qu'une façon pour le lecteur de reconnaître, de prédire et d'interpréter²²²

D'un autre point de vue, la posture active du lecteur pousse l'auteur à créer dans le cycle de nouvelles aventures qui excitent et réexcitent la curiosité du lecteur au lieu de ne jouer que sur les procédés de répétitions. Un auteur doit avoir, dans une certaine mesure, la liberté et davantage la capacité de procurer un plaisir nouveau et semblable du lecteur. C'est la raison pour laquelle Adamsberg doit faire face à de nouvelles situations. Cela peut aussi expliquer qu'Adamsberg soit une figure dont la psychologie évolue et qu'il gagne en épaisseur tout au long des romans. Nous avons dit plus haut qu'Adamsberg diffère des enquêteurs de *l'arm chair detective* par son évolution constante dans sa vie tant professionnelle que sentimentale. Ses relations amoureuses avec Camille sont loin d'être figées, elles sont au contraire en mouvance aléatoire et imprévisible, parce que leurs rapports tumultueux sont irrégulièrement ponctués de ruptures, de réconciliations, de relations de camaraderie. Même si le personnage de Camille semble avoir tendance à être effacé dans les romans les plus

²²¹ Alain-Michel Boyer, *op.cit.*, 109.

²²² Sophie Beaulé, *op.cit.*

récents, nous pouvons toujours prévoir un probable rebondissement qui n'empêche pas la cohérence et la continuité. De même, les rapports d'Adamsberg avec les membres de son équipe sont également en constante évolution. Au cours des années, ils constituent une famille de cohésion particulière. Chacun a ses signes et petites manies plus sympathiques que bizarres :

Les signes particuliers des principaux membres de la Brigade	
Danglard	Il est érudit, alcoolique et d'une élégance britannique. Abandonné par sa femme, il élève tout seul ses quatre enfants et un garçon que sa femme a fait avec un autre homme. Il est souvent refusé par les femmes. Il a la phobie de l'avion et du tunnel sous la Manche.
Retancourt	Elle mesure 1 m 79 et pèse 110 kg tout en portant le nom de violette. Elle est Shiva à douze bras qui peut convertir son énergie en ce qu'elle veut.
Estalère	Il voue un double culte à Adamsberg et à Retancourt, ce qui lui pose souvent des problèmes quand ils ont des attitudes opposées.
Mercadet	Il est hypersomniaque et a installé un coin de repos dans la salle de distributeur de boissons.
Mordent	Il est collectionneur de contes et de légendes et il est aussi passionné d'accordéon et de chanson populaire.
Noël	Il a les oreilles décollées.
Kernorkian	Il a la phobie du noir, des microbes et des chiens.
Froissy	Elle fait de l'aquarelle et elle remplit ses placard de réserves de nourriture
Veyrenc	Il aime parler en alexandrins.
Voisenet	Il est passionné de zoologie et il installe une bibliothèque spécialisée

Maurel	Il a la peau acnéique et il a un visage prognathe. Il est sensible.
--------	---

Néanmoins, ses signes ne sont pas fixés dès *L'Homme aux cercles bleus*. Ils sont éparpillés dans la série et se complètent progressivement. Par exemple, le personnage de Veyrenc ne fait son apparition qu'à partir de *Dans les bois éternels*. C'est un nouveau lieutenant de la brigade qui a les cheveux bigarrés. Ses relations avec Adamsberg évolue par le biais du cycle: dans *Dans les bois éternels*, ils sont très conflictuels suite à un vieil accident dans leur jeunesse, et à cela s'ajoute une relation amoureuse entre Veyrenc et Camille. Il éprouve de la haine pour Adamsberg et prévoit de se venger de lui. Et du côté d'Adamsberg, le soupçon et la jalousie le saisissent. Mais dans *Un lieu incertain*, il se révèle plus proche d'Adamsberg parce que Gisèle Louvois, la mère du fils inconnu d'Adamsberg, est la demi-soeur de Veyrenc. Ils se réconcilient dans ce roman et le conflit part en fumée.

Quant à Adamsberg, les informations sur son passé ne se révèlent jusqu'ici que très partiellement. Ayant traversé sept aventures romanesques, il est toujours un personnage insaisissable, ce qui permet au lecteur de garder sa curiosité. Le cycle subvient aux besoins de nouvelles aventures en donnant petit à petit des indices pour que le lecteur en sache plus pour reconstituer le passé du héros. Au fil des romans, nous savons dans *L'Homme aux cercles bleus* qu'Adamsberg a 45 ans même si sa date de naissance n'est pas précisée. Dans *Sous les vents de Neptune*, nous apprenons que sa famille vivait à neuf dans deux pièces et demie. Dans *Dans les bois éternels*, que son père est mort et qu'il a cinq soeurs. Dans le même roman, l'apparition de Veyrenc nous renseigne sur la guerre des deux vallées dans son enfance. Et dans *Sous les vents de Neptune*, nous savons qu'il fait fumer des crapauds avec une bande de garçons et qu'il est effrayé par le juge Fulgence. Et enfin, nous apprenons dans *Un lieu incertain* que sa mère lui a appris à repasser et qu'une de ses soeur lui a enseigné l'art des ourlets.

Les informations sur son passé sont si nombreuses, que nous ne pouvons pas toutes les rassembler ici. Nous pouvons seulement constater que Vargas étoffe une figure littéraire protéiforme à travers le cycle.

Ce sont alors les nouvelles histoires et la révélation du passé d'Adamsberg qui font bon ménage en cycle pour exciter en permanence la passion du lecteur, sans compter que les nouveaux personnages se multiplient sans cesse, qui sont tous dotés de signes particuliers afin d'intensifier le plaisir et de maintenir le lecteur dans un manque de savoir comme le dit Paul Bleton :

*En paralittérature, le romancier et l'éditeur le savent bien, un cocktail de répétition et d'innovation, voilà ce qu'attend le lectorat.*²²³

En conclusion, la production sérielle fait partie intégrante de la stratégie éditoriale. Elle est un reflet du contrat de lecture. Afin d'interpeler et fidéliser le lecteur, elle doit tenir compte des attentes du lecteur. Adamsberg est, en quelque sorte, devenu un personnage de grande consommation par le biais du cycle. Le cycle d'Adamsberg peut être considéré comme un appareil éditorial qui récupère du « déjà-lu » tout en rendant possible l'activité créative de l'auteur. Adamsberg doit donc d'abord répondre aux attentes du lecteur. Dans ce cas, le cycle autorise le lecteur à se familiariser avec Adamsberg. Dans le même temps, le cycle est un lieu nécessaire pour apporter du nouveau. Tout au long du cycle d'Adamsberg, Fred Vargas crée de nouvelles aventures et de nouveaux personnages qui sont en constante évolution. Il résulte que nous nous familiarisons avec eux tout en attendant de découvrir dans le roman suivant leurs aspects inconnus. Fred Vargas organise donc un jeu textuel entre les contraintes du genre et les variantes. En un mot, le cycle d'Adamsberg relève non seulement d'une stratégie commerciale de l'éditeur qui cherche à maximiser les profits, mais aussi du mécanisme indispensable qui permet à l'auteur de procéder à ses activités d'innovation. Dans la sous-partie suivante, nous allons approfondir notre examen du jeu textuel de Fred Vargas entre les constantes et les variantes du genre policier pour entrer progressivement au cœur de la question: Fred Vargas est une polareuse inclassable. Pour suivre de près notre objet d'étude, il n'y a pas lieu de retracer l'histoire entière du développement du roman policier. Néanmoins, notre

²²³ Paul Bleton, *op.cit.*, p.7.

analyse concernant la dominante des trois sous-catégories se rattache à des précurseurs qui contribuent dans leurs oeuvres à créer des codes. Donc, nous observerons selon une perspective historique l'accumulation des codes et le roman policier en tant que genre codifié, ce qui présuppose typologie structurelle et thématique.

2.1.2. Pour une mise en perspective: retour sur l'histoire d'un mauvais genre

Considéré comme l'initiateur du genre policier, Edgar Allan Poe, écrivain d'origine américaine, a publié en 1841 sa nouvelle *Double assassinat dans la rue Morgue* dans le *Graham's Magazine*. Et ses trois autres nouvelles ont été publiées successivement : *La Lettre volée* (1842), *Le Mystère de Marie Roget* (1842-1843), et *Le Scarabée d'or* (1843). Traditionnellement, on le considère comme le père du récit policier. *Double Assassinat dans la rue Morgue*, à laquelle on attribue la paternité du genre, s'inspire de l'incident d'un babouin entraîné au vol que toute la presse américaine avait mentionné. Le texte a été traduit en français en 1846. Il établit la synthèse entre les divers courants et permet au roman policier de voir le jour en tant que genre autonome. Une dizaine d'années plus tard, le premier roman policier français *L'affaire Lerouge*, écrit par Emile Gaboriau a été publié en feuilleton dès 1863 et repris en volume en 1866. :

*Certes, ce récit n'est pas une création ex nihilo, il représente plutôt la cristallisation de plusieurs tendances littéraires qui se fondent en lui de même que c'est seulement bien plus tard qu'il sera reconnu comme le germe du genre nouveau, lorsque celui-ci aura fait souche.*²²⁴

Si les ingrédients du genre s'accumulent progressivement dans le roman-feuilleton et les faits divers, nous pouvons trouver d'autres éléments nécessaires dans ce texte pour constituer définitivement le roman policier parmi lesquels, coup de génie de Poe, le raisonnement hypothético-déductif :

La déduction, pour les contemporains de Poe, c'est le fil d'Ariane qui va, désormais, conduire la pensée humaine dans le dédale des apparences. Le mystère des choses, déjà, cesse d'être impénétrable ; on le croyait opaque. Il n'était qu'obscur et cette obscurité n'allait pas tarder à être dissipée grâce aux progrès de la raison, armée de la méthode scientifique. La déduction, c'est l'instrument de la puissance.

²²⁴ Marc Lits, *Pour lire le roman policier*, Bruxelles: De Boeck-Duculot, 1994, p.9.

*Comme le dit Edgar Poe, dans Eureka : The universe is the plot of God. Or, une intrigue n'est rien d'autre qu'un ensemble de relations, et la déduction est précisément l'outil logique qui permet d'ordonner ces relations et de les réduire, de proche en proche, au principe suprême qui les contient toutes. Grâce à la déduction, l'homme remonte jusqu'à Dieu.*²²⁵

En plus de la primauté donnée à la déduction, un autre trait dominant qui rend autonome le genre est la dualité progressive-régressive de la structure chronologique, ce qui peut expliquer le rapport de filiation entre le roman policier et le roman populaire ou gothique :

*On peut dire en effet que maints romans populaires ou gothiques présentent un double récit : celui qui a trait à une recherche et qui respecte l'ordre chronologique de successivité, celui qui a trait aux résultats de cette recherche lesquels concernent le passé, si bien que ce dernier n'est dévoilé qu'en fin d'ouvrage. De même, dans le roman policier, on trouvera l'imbrication d'une série temporelle qui aboutit à la découverte du criminel (l'enquête) avec une autre, permettant de remonter dans la durée, et narrante, elle, la genèse du crime. Ce couplage d'une démarche progressive et d'une démarche régressive qui fait que l'avant s'est dévoilé qu'après, que la cause n'apparaît que dans les ultimes chapitres et comme effet d'une recherche, que ce qui est origine fictionnelle/historique est aboutissement narratif/textuel.*²²⁶

Quant au détective, il possède les qualités inhérentes à ses ancêtres, qui sont selon Jean-Claude Vareille, d'une part, « son art du déguisement et du travestissement »²²⁷, d'autre part, sa position marginale puisqu'« il se situe volontiers en marge, et notamment en marge de la police officielle. »²²⁸. Toutefois, l'élaboration d'un nouveau modèle héroïque se traduit par le dépassement. Jacques Dubois donne

²²⁵ Thomas Nacejarc, *op.cit.*, p.27-28.

²²⁶ Jean-Claude Vareille, *op.cit.*, p.44-45.

²²⁷ *Ibid.*, p.47.

²²⁸ *Ibid.*

ainsi cinq oppositions de base pour étudier le passage du justicier du roman populaire « classique » au détective du roman policier :

<i>Justicier</i>	<i>Détective</i>
<i>amateur omniscient</i>	<i>spécialiste qualifié par la technique</i>
<i>en lutte avec un adversaire présent</i>	<i>extérieur au drame (lucidité)</i>
<i>acte judiciaire complet</i>	<i>acte judiciaire partiel</i>
<i>conçoit le Droit comme Bien</i>	<i>conçoit le Droit comme vrai</i> ²²⁹

L'effervescence du genre policier a lieu, dans sa forme canonique, au début du 20^e siècle. On a cherché à nommer ce « nouveau-né » : « roman de pure détection », « roman-problème » ou « roman-jeu ». En prenant acte de la conquête de son autonomie, l'auteur représentatif de ce phénomène est assurément Conan Doyle :

*Il faut attendre que Conan Doyle lise Gaboriau et Poe et voie le profit qu'il peut tirer de ces nouvelles structures en créant Sherlock Holmes pour que le genre soit enfin clairement dissocié des autres formes de la littérature populaire.*²³⁰

Néanmoins, selon Eisenzweig, nous ne pouvons pas dire que ce sont ces trois auteurs qui créent le genre policier. La naissance du roman policier ne résulte pas des oeuvres de certains auteurs, et c'est le développement social et littéraire qui permet qu'elle prenne forme. Le succès de ces précurseurs est favorable à la généralisation de ce phénomène et à l'identification d'un genre défini:

Cependant, ce ne sont ni cette paternité nouvellement affirmée de Poe, ni le succès sans précédent du phénomène Sherlock Holmes, qui constituent en eux-mêmes le grand événement de la littérature policière au tournant du siècle. La véritable innovation des années 1890, c'est la cristallisation, essentiellement dans la presse anglo-saxonne (des ouvrages en librairie ne commenceront à apparaître, timidement,

²²⁹ Jacques Dubois, *Le roman policier ou modernité*, Paris : Edition Nathan, 1992, p.19.

²³⁰ *Ibid.*, p.39.

que vers 1910), d'une perception généralisée du roman policier comme une catégorie littéraire spécifique, sans doute générique.

*C'est cette perception nouvelle qui explique la référence de Poe, ainsi que, sans doute, le succès de Conan Doyle, et non l'inverse : car ce n'est pas Poe qui a créé le récit policier, c'est le genre policier qui, pour naître, réclame un parrain.*²³¹

Par ailleurs, l'explosion du roman policier au début du 20^e siècle conduit à la diversification du genre. Si on classe ces romans dans ce que Jean-Paul Colin appelle « les romans policiers archaïques »,²³² la Première Guerre mondiale est une ligne de démarcation qui annonce l'âge d'or du roman à énigme :

*Leblanc et Leroux sont déjà des écrivains de fiction policière, tout en n'ayant pas encore pu se libérer totalement des dernières emphases du roman-feuilleton. Il faudra attendre la fin de la première guerre mondiale pour voir surgir le récit d'énigme proprement dit. C'est même à cette époque, entre les deux guerres, qu'il connaîtra son âge d'or, aussi bien en France qu'en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis.*²³³

A cette époque, les auteurs de langue anglaise, tels que Agatha Christie, John Dickson Carr, donnent une très grande importance au jeu intellectuel dans leurs romans à énigme qu'on appelle souvent « roman-problème » ou « roman-jeu ». Ce type de récit policier s'épanouit d'abord en Angleterre et puis connaît une pleine floraison aux Etats-Unis, sans compter ses ramifications en Belgique et en France. Avec le cycle de Hercule Poirot créé dans *La mystérieuse affaire de Styles* (1920) et celui de Miss Marple à partir de *L'Affaire Prothéro* (1930), Agatha Christie est devenue la plus célèbre des femmes écrivains du policier. Avec ses détectives immortels, ses romans comme *Le meurtre de Roger Ackroyd* (1926) devient l'un des classiques du genre du *whodunit*. Selon André Vanoncini :

²³¹ Uri Eisenzweig, *op.cit.*, p.11.

²³² Jean-Paul Colin, *Le roman policier archaïque. Un essai de lecture groupée*, Berne: Peter Lang, 1984.

²³³ Marc Lits, *op.cit.*, p. 43.

*Il (Le roman-problème) obéit à un protocole fixe, comportant un meurtre initial, un nombre restreint de suspects, un détective menant l'enquête et la révélation finale du coupable. Les possibilités de variation d'une structure si rigide sont limitées. La prévisibilité du jeu formel fait pourtant les délices de tous les amateurs des devinettes.*²³⁴

Marc Lits en arrive à la même conclusion après avoir étudié l'ordre strict et le mécanisme rigide de l'école anglaise :

*Il faut cependant remarquer que les écrivains de langue anglaise seront les plus empressés à respecter ces règles, à en inventer de plus contraignantes encore, jusqu'à faire de leurs récits de véritables mécanismes d'horlogerie, au détriment parfois de la crédibilité des personnages et du mouvement dramatique.*²³⁵

En privilégiant le jeu mathématicien, les auteurs fournissent, d'une manière très variée, les données du problème et exigent la réponse du lecteur-joueur. Et le respect rigoureux des règles permet au lecteur d'être à égalité de chance dans la compétition avec le détective. Le jeu consiste à ce que le lecteur cherche la solution finale en même temps que le romancier joue contre lui:

*Presque tous les romans à énigme mettent en scène une partie d'échecs, de tennis, de cartes, de golf ou de cricket. La murder party devient un jeu prisé et sert de prétexte à différents romans. Les récits comportent des plans et des cartes, supports de l'affrontement entre l'auteur et le lecteur.*²³⁶

Dans la France de cette période, les écrivains du roman à énigme se caractérisent par la reproduction des règles de base de l'école anglaise et le

²³⁴ André Vanoncini, *Le roman policier*, Paris : Presses Universitaires de France, 1993, p.33.

²³⁵ Marc Lits, *op.cit.*, p. 43.

²³⁶ Yves Reuter, *op.cit.*, p.15-16.

développement des formes originales. Ils sont « plus attachés aux notions d'atmosphère et de psychologie des personnages »²³⁷ :

*Les meilleurs auteurs français de la période considérée conserveront le problème qui excite l'esprit mais ils s'efforceront de l'humaniser-la tête et le coeur ; ils se garderont de se priver du soutien de l'intrigue et de l'attrait de l'énigme qui ont formé le support des grandes oeuvres romanesques classiques ou modernes ; à cette énigme qui était du temps, du lieu, de l'occasion et des circonstances dans le roman-problème imité de l'anglo-saxon, ils ajouteront l'énigme du caractère. Des trois questions : qui a tué ? comment a-t-il tué ? pourquoi a-t-il tué ? C'est la troisième qui passera au premier plan.*²³⁸

Et cette flexibilité des auteurs français développe l'étendue du jeu du roman policier. D'un côté, c'est le jeu de l'induction et de la déduction, de l'autre, ce qui est original, c'est celui de l'émotion :

*La méthode scientifique ne suffit pas à protéger la place. Il faut recourir à des défenses supplémentaires. Si le lecteur rivalise d'ingéniosité avec l'auteur, si son attention est constamment mobilisée, alors peut-être oubliera-t-il qu'il est plongé dans un univers romanesque où les passions ne demandent qu'à se faufiler pour s'y épanouir.*²³⁹

Après la fin de la Première Guerre, le récit d'énigme semble s'essouffler en se limitant aux lois du genre. Dans ce contexte, le policier classique est désormais considéré comme une catégorie quelque peu périmée qui ne peut plus être utilisée en tant que telle.

De plus, la Première Guerre suscite une nouvelle réflexion sur la violence.

²³⁷ Marc Lits, *op.cit.*, p.14.

²³⁸ J.J.Tourteau, *D'Arsène Lupin à San-Antonio : le roman policier français de 1900 à 1970*, Paris : Mame, 1970, p.97.

²³⁹ Thomas Nacejarc : *op.cit.*, p.103.

L'action, l'angoisse, et la violence l'emportent dans le roman policier qu'on appelle le roman noir, qui est né aux Etats-Unis à l'époque de la crise des années 20 et 30. L'apparition du « *hardboiled novel* » est due, malgré la forte croissance économique après la Guerre, à l'augmentation de la criminalité liée à l'explosion urbaine et à la corruption politique :

*La violence du monde réel va pénétrer dans le roman par la porte qu'avait ouverte le « le roman-jeu ». Ce dernier ayant mis l'accent sur le criminel, il suffira d'accentuer les traits les plus durs de celui-ci. Le détective cessera aussi d'être un fonctionnaire de police ou un amateur éclairé de la noblesse ou de la bourgeoisie, la place sera prise par les détectives privés, plus ou moins honnêtes, plus ou moins violents, à l'image d'un monde où le Bien et le Mal ne sont plus très distincts et où les valeurs morales ont tendance à perdre de leur importance.*²⁴⁰

Et encore:

*Socialement, avec le boom économique, le niveau de vie s'élève et la consommation s'accroît, mais les ghettos urbains s'agrandissent aussi avec la délinquance juvénile et la criminalité.*²⁴¹

Dans cette période, la diversification du genre se traduit par les motifs et les thèmes qui s'acheminent vers les faits de société : le gangstérisme, les policiers corrompus, la délinquance juvénile, l'affrontement politique, l'individu pris dans l'engrenage de la violence sociale, etc. Par rapport au roman à énigme, ce type de récit met la résolution du crime au second plan pour souligner les tares d'une société en déliquescence. Ayant pour but la dénonciation de la violence, la révolte contre la société, le réalisme occupe une place dominante avec des visions noires et désespérées.

²⁴⁰ Marc Lits, *op.cit.*, p.56.

²⁴¹ Yves Reuter, *op.cit.*, p.25.

Comme le dit André Vanoncini :

*Ce qui intéresse de manière générale ces auteurs, c'est le fonctionnement du crime organisé, les conditions d'existence qui contraignent les hommes à violer le contrat social, ou les formes de déviance pathologique que provoque la civilisation industrielle au 20^e siècle.*²⁴²

Dans les années 1930, les écrivains américains ont été traduits en France, comme Hammett. Ses romans *La Clé de verre* et *La Moisson rouge* ont été publiés en 1933 dans la collection « Les chefs-d'œuvre du roman d'aventures », chez Gallimard. Pendant cette période, la littérature américaine a connu un succès remarquable, au point que la célèbre collection « Série Noire », lancée par Marcel Duhamel chez Gallimard dès 1945, publie la plupart du temps des écrivains anglo-saxons. Cette littérature, en grande partie américaine, est aussi anglaise. Et la « Série Noire » s'impose grâce à deux auteurs anglais : Peter Cheyney et James Hadley Chase. Il est à noter que 1945 est l'année où la tentation américaine a pris toute son ampleur :

*Pour aboutir au roman noir à partir de cet ensemble d'éléments disparates, de tendances différentes, de tempéraments parfois opposés, il fallait un catalyseur qui agisse à la fois au niveau des écrivains et au niveau des lecteurs. Ce catalyseur sera la Deuxième Guerre mondiale, ou plutôt, l'Occupation qui prive les Français des « produits » américains : jazz, cinéma, littérature. C'est cette privation imposée par l'Allemagne victorieuse qui va faire naître un véritable « besoin » de « consommer américain »...Mais cette « fascination » de l'Amérique s'est exercée tout de même d'une manière privilégiée dans ce domaine. En effet, l'image de l'Amérique, brillante et colorée, possède tout de même une tache sombre qui attire autant, sinon plus, que le reste.*²⁴³

²⁴² André Vanoncini, *op.cit.*, p.72.

²⁴³ Jean-Paul Schweighaeuser, *Le roman noir français*, Paris : Presses Universitaires de France, 1984, p.15.

La « Série noire » a donc publié les traductions de nombre d'écrivains américains, tels que Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Horace Mac Coy, etc. Et cette énorme expansion de ce courant se révèle également par la naissance de beaucoup d'autres collections à la suite du succès de la « Série noire », comme « Spécial Police » au Fleuve noir, « Un Mystère » aux Presses de la Cité, « Série rouge » chez Morgan, « Détective-Club » chez Fayard et toujours « Le Masque ».

La problématique sociale devient le point convergent des auteurs de cette époque. Bien qu'elles puisent à des romans noirs américains, les collections accueillent l'arrivée d'une nouvelle génération d'auteurs qui se révoltent depuis Mai 68 dans leurs romans contre le dysfonctionnement de la société :

Une nouvelle vague émerge, avec des auteurs nés dans les années 1940 et qui ont entre vingt-cinq et trente ans en 1968. Souvent venus de l'extrême-gauche, ils veulent ancrer le roman policier dans la réalité sociopolitique française, imposer une vision critique et contester ce qu'ils estiment être une littérature figée.²⁴⁴

Cette nouvelle révolution du genre policier, sous l'étiquette du « néo-polar », associe les caractéristiques du roman noir à l'américaine à la réalité française dont les erreurs, les déviations et les scandales ont été mises en relief :

L'émotion va laisser ici la place à la dénonciation d'une société jugée pourrie, mais l'énigme est peu présente car la peinture des mœurs, la description des classes bourgeoises sous leur jour le plus défavorable, des milieux marginaux et violents, prennent le dessus.²⁴⁵

Généralement, le néo-polar français possède ces éléments particuliers:

- ses propres lieux communs : la banlieue devient l'espace négatif à laquelle s'intéressent les auteurs. D'une vision critique, ils dénoncent la décadence

²⁴⁴ Yves Reuter, *op.cit.*, P.33.

²⁴⁵ Marc Lits, *op.cit.*, p.56.

de la civilisation urbaine.

- L'exacerbation de la violence, notamment la violence symbolique et muette que l'Etat impose aux individus dans le cadre d'une problématique sociale, psychologique et politique.

- la fonction herméneutique : la fiction est engagée, et affirme une vocation militante et gauchiste. Les auteurs tentent de démasquer le secret de l'histoire officielle et de dénoncer des événements qui révèlent la politique à la dérive.

Nous constatons sans peine que le néo-polar se distingue, d'une façon inhérente, du roman policier à énigme par la visée réaliste. Et par rapport au roman noir, le néo-polar va plus loin, jusqu'à apparaître comme une forme de reconversion militante, une alternative à l'engagement politique et révolutionnaire. Ce mouvement, résultat de l'époque en crise, découle du désenchantement politique de la génération de Mai 68 et des milieux gauchistes. La littérature fait office d'arme pour actualiser le roman noir américain et l'adapter à la réalité française, comme le dit Annie Collovald :

Le souci de réalisme social (qui avait valu antérieurement au polar le déni d'une légitimité littéraire) va constituer le pivot de leur entreprise collective d'ennoblissement du polar et la voie d'importation d'une large part de leurs compétences politiques personnelles.²⁴⁶

De plus, le « néo-polar » est aussi un mouvement qui met en question le genre policier. Il apporte la preuve de la capacité des auteurs français à renouveler le genre. Jean-Patrick Manchette, le précurseur du mouvement, a en effet nié le statut de sous-genre du roman policier :

Je décrète que le polar ne signifie nullement « roman policier ». Polar signifie roman noir violent. Tandis que le roman policier à énigme de l'école anglaise voit le

²⁴⁶ Annie Collovald, « L'enchantement dans la désillusion politique », *Mouvements*, n 15/16, Paris : la Découverte, 2001.

mal dans la nature humaine, le polar voit le mal dans l'organisation sociale transitoire. Un polar cause d'un monde déséquilibré, donc labile, appelé à tomber et à passer. Le polar est la littérature de la crise. ²⁴⁷

Par ailleurs, nous ne pouvons pas oublier que le néo-polar n'est pas un résultat spontané qui correspond à une époque déterminée. Ce mouvement est un phénomène générationnel, c'est-à-dire que, au fur et à mesure de l'apaisement de la situation politique, le néo-polar ne jouera plus un rôle pionnier dans le paysage politique et littéraire :

(Ce succès éditorial) va assez rapidement connaître ses limites et il apparaît qu'aujourd'hui ce dernier avatar du roman noir est en perte de vitesse. Certains auteurs ont réussi à s'imposer, grâce à un style qui leur est propre. Mais plusieurs d'entre eux étaient des écrivains déjà confirmés qui ont adapté leur écriture à la mode du moment, tandis que d'autres ont cessé de publier depuis lors pour s'orienter vers des domaines différents. On ne peut donc plus parler du mouvement du « néo-polar » comme d'une réalité vivante. ²⁴⁸

Enfin, quand nous parlons de la diversification du roman policier, nous devons également évoquer l'avènement du roman à suspense, né presque en même temps que le roman noir, dont les auteurs mettent un accent particulier sur la psychologie, la victime, et les émotions suscitées chez le lecteur. Pierre Boileau et Thomas Narcejac, qui ont uni leur nom, en sont les principaux zéloteurs, et ils connaissent leur premier succès en publiant en 1952 *Celle qui n'était plus* qui est adapté au cinéma par H.-G. Clouzot sous le titre *Les diaboliques* et *D'entre les morts* en 1954, romans qu'ils appellent « roman de la peur » ou le « roman de la victime ». Leurs innovations formelles se singularisent par la priorité donnée à la tension cristallisée dans l'esprit de la victime, une des trois composantes non traitées dans le roman policier. En plus

²⁴⁷ Jean Patrick Manchette, cité par Marc Lits, *op.cit.*, p.63.

²⁴⁸ Marc Lits, *Pour lire le roman policier*, Bruxelles : De Boeck-Duculot, 1994, p.64.

de Boileau-Narcejac, Sébastien Japrisot, lui aussi, joue sur les possibles du roman policier. Il remporte son succès en publiant en 1962 *Compartiment tueurs* et *Piège pour Cendrillon. L'été meurtrier* sorti en 1977 est porté à l'écran par Jean Becker. Ces romans privilégient la mise en scène d'un psychodrame intense.

Dans l'ensemble, ces sous-genres, basés sur des codes spécialisés du roman policier, insistent sur des éléments dominants différents qui organisent la composition de l'oeuvre et permettent la formation d'un genre:

- L'action fondatrice (le meurtre) est ellipsée et apparemment inexplicable.
- Le récit est fondé sur le couplage d'une démarche progressive (le processus de l'enquête intellectuelle) et d'une démarche régressive (reconstitution des tenants et les aboutissants du meurtre achevé au début du récit)
 - « Le roman à énigme renvoie la violence dans les coulisses. ».²⁴⁹
 - Les personnages jouent souvent un rôle fonctionnel, comme des pions, qui favorisent le mécanisme narratif et herméneutique. Leur psychologie, souvent très constante, ne peut pas déranger la machinerie purement intellectuelle. La victime, « contrainte structurelle »²⁵⁰, est indispensable mais hors-jeu au début du texte ; le coupable est inconnu ; ce sont l'enquêteur et les suspects qui dominent. L'enquêteur est souvent un *arm-chair detective* amateur, souvent en duo avec un assistant, comme Holmes et Watson, et son grand savoir est en fort contraste avec ses compétences physiques, sans oublier que, malgré sa solitude affective, il s'oppose rarement à la société; les autres personnages sont tous susceptibles d'être coupables, et ils ont, presque sans exception, des secrets ou des fautes passées ; Le meurtrier n'est pas professionnel et ne fait pas partie d'un gang. Il est rarement issu d'un autre milieu social et donc l'intérêt de ses mobiles n'est pas social.

- L'univers diégétique est clos, spatialement, temporellement aussi bien que socialement.

²⁴⁹ Yves Reuter, *op.cit.*, p.45.

²⁵⁰ *Ibid.*, p.46.

- L'investigation scientifique et le raisonnement hypothético-déductif domine.
- L'explication logique du mystère s'impose au déroulement..

Le roman à énigme se focalise sur la procédure rationnelle de l'enquête et le raisonnement hypothético-déductif, comme le dit Franck Evrard :

Dans sa forme pure comme un jeu, le roman à énigme privilégie l'évènement criminel afin de souligner le caractère analytique et logique de l'enquête comme processus réflexif qui remonte du crime à ses origines. ²⁵¹

Nous pouvons également conclure de cette affirmation que le roman à énigme est un jeu ou une devinette. Rempli de mystère ingénieux, il est un voile qui cache un autre sens en invoquant la finesse de l'esprit du lecteur. Le roman fonctionne comme un questionneur et le lecteur comme un questionné. Et le questionné tente de donner la réponse en s'emparant d'un mélange d'indices chiffrés :

La lecture d'un roman policier, un puzzle à reconstituer ou un palimpseste à déchiffrer, apparaît comme un acte essentiellement herméneutique. Le désir de retrouver le texte caché sous le texte indiciel, de reconstituer la chaîne des événements et des indices invitent à une lecture tendue, orientée par la réponse attendue à la question primitive. Tout énoncé, tout détail le plus anodin acquièrent un sens en étant indexés sur l'explication finale, si bien que le texte policier tout entier est signifiant. ²⁵²

Comme transporté dans un labyrinthe, le lecteur risque de se perdre après s'être donné de la peine pour la recherche de l'issue, mais il peut également être en mesure de trouver la solution. Cela explique l'aspect ludique du roman à énigme ou ce qu'on appelle le « double plaisir » :

²⁵¹ Franck Evrard, *op.cit.*, p.23

²⁵² *Ibid.*, p.13.

*Puisque l'énigme est un mystère ingénieux, il faut qu'elle puisse donner du plaisir. Or c'est particulièrement dans les énigmes que l'on goûte ce double plaisir, celui d'apprendre ce que l'on ne savait pas : celui d'admirer l'adresse, l'esprit et l'artifice de celui qui a fait l'énigme et qui l'a bien développé, et celui de voir que malgré ses voiles et ses ténèbres affectées on en a trouvé le sens.*²⁵³

En plus de ce goût caractérisé par le plaisir et la peine, la structure de « question-réponse » accorde de la prédominance à ce que Roland Barthes appelle “code herméneutique” :

*Décidons d'appeler ce code herméneutique l'ensemble des unités qui ont pour fonction d'articuler, de diverses manières, une question, sa réponse et les accidents variés qui peuvent ou préparer la question ou retarder la réponse ; ou encore : de formuler une énigme et d'amener son déchiffrement. L'inventaire du code herméneutique consistera à distinguer les différents termes (formels), au gré desquels une énigme se centre, se pose, se formule, puis se retarde et enfin se dévoile.*²⁵⁴

Le code herméneutique montre les principaux éléments de la structuration du roman à énigme, y compris la structure duelle :

*La structure du roman à énigme suppose en effet deux histoires. La première est celle du crime et de ce qui y a mené ; elle est terminée avant que ne commence la seconde et elle est en général absente du récit. Il faut conséquemment passer par la seconde histoire, celle de l'enquête, pour la reconstituer. Dans la forme « pure », il y a rupture entre ces deux histoires, l'avancée dans le temps de l'enquête correspondant à une remontée dans le temps de la première histoire.*²⁵⁵

²⁵³ Cl.-Fr. Ménéstrier, « Poétique de l'énigme », *Poétique*, février 1981, p.40.

²⁵⁴ Roland Barthes, *op.cit.*, p.24-26.

²⁵⁵ Yves Reuter, *op.cit.*, p.39.

Cette structure double peut nous conduire à deux types de réflexions. L'un, c'est justement cette spécificité qui distingue le roman policier de ses « ancêtres ». L'autre consiste en ses limites inhérentes. La prééminence accordée au code herméneutique risque de dévaloriser le genre :

« La faiblesse » inhérente au polar viendrait, dans une perspective empruntée à Barthes, de sa soumission au code herméneutique. En effet, le primat de la structure de type énigmatique, l'attente chez le lecteur d'une vérité, au bout de l'attente, vérité qui clôt et implique un retour à l'ordre, tendent à bloquer la réversibilité du texte, à réduire la polysémie et la polyphonie. Le récit est fermé par la révélation d'une solution unique, par l'enfermement dans une clôture parfaite, l'identification et l'arrestation du coupable bouclant le roman en un texte autonome.²⁵⁶

Cette structure binaire, dans le roman à énigme, provoque également une sorte de tension entre le mystère et la solution :

C'est qu'il existe, comme y a insisté Uri Eisenzweig, une certaine incompatibilité entre structuration d'ordre logique (l'énigme en elle-même) et structuration d'ordre chronologique (le récit de l'enquête et du crime). La première se fonde sur un raisonnement déductif pour lequel le déroulement temporel n'est que très secondaire et ne fait pas sens. Au contraire, la seconde joue d'une durée causale et en retire sa signification. Pour l'auteur policier, se pose donc la question de lier étroitement la résolution de l'énigme à un développement narratif que cette énigme ne présuppose nullement, d'intégrer la forme d'un « problème » à celle d'une histoire. Cet auteur est donc tenu de conjointre les deux structures et plus particulièrement d'assurer la coïncidence de leurs deux terminaisons.²⁵⁷

Donc, comment équilibrer l'énigme et la solution pour éviter ces postulations

²⁵⁶ Franck Evrard, *op.cit.*, p.15.

²⁵⁷ Jacques Dubois, *op.cit.*, p.78.

contradictaires? Comment faire avancer l'histoire sous la condition de ne pas diminuer le plaisir de la lecture ? Cela repose sur la distribution des indices et la fabrication des leurres qui génèrent un soupçon général en lecture, et sur le relais de narration, sans oublier l'interruption de la linéarité chronologique comme la paralipse et l'anachronie.

Yves Reuter a distingué trois catégories d'indices à l'aide desquelles le lecteur peut construire des hypothèses²⁵⁸:

- les indices fictionnels: ce sont des indices matériels;
- les indices linguistiques: ce sont des informations dans les dialogues;
- les indices scripturaux: ce sont des anagrammes, des symétries, des disséminations du signifiant, ou des renvois intertextuels.

Pourtant, si chaque élément peut être une information, l'auteur de roman policier doit travailler minutieusement sur la dissimulation des vraies. Toutes les informations peuvent être suspectées car il existe des leurres que l'auteur policier conçoit par nécessité. Les objets et les personnages sont si nombreux que le lecteur a du mal à savoir lequel retenir; « Ainsi, il n'est guère de personnage qui ne se voie attribuer un comportement de dissimulation ou de mensonge. Chacun va cachant son jeu ou le jouant double. »²⁵⁹ Et encore, les indices que retient le lecteur ne peuvent être liés qu'à l'histoire secondaire sans permettre de conduire à la reconstitution.

D'ailleurs, le relais de narration fait partie de la technique textuelle souvent utilisée par l'auteur policier. Figuré par un proche de l'enquêteur, le relais de narration « permet d'introduire de l'humour face au sérieux de l'enquête »²⁶⁰, de « ne pas tout dire (contrairement à ce qui serait nécessaire avec un narrateur omniscient ou un « je » détective) »²⁶¹ et de « mimer le lecteur regardant le détective et de lui adresser via cet intermédiaire des défis »²⁶².

²⁵⁸ Yves Reuter, *op.cit.*, p.42.

²⁵⁹ Jacques Dubois, *op.cit.*, p.79.

²⁶⁰ Yves Reuter, *op.cit.*, p.44.

²⁶¹ *Ibid.*, p.44.

²⁶² *Ibid.*

En outre, la dissimulation des indices consiste en une paralipse qui omet ce qui aurait dû être dit, et qui aide à prolonger et intensifier le mystère. De plus, afin de rendre plus difficile la reconstitution du lecteur, l'auteur de roman policier met en désordre la narration chronologiquement, et cette perturbation du déroulement chronologique est ce qu'on appelle l'anachronie. Et le fondement du roman à énigme porte justement sur l'analepse explicative, autrement dit, sur la rétrospection tandis que, pour brouiller l'ordre narratif, la prolepse est une figure souvent utilisée par l'auteur policier, qui consiste à mentionner des faits qui se produiront bien plus tard dans l'intrigue.

Après avoir souligné les principaux traits narratifs et pragmatiques du roman policier d'énigme, nous allons, de manière contrastive, tenter de faire saillir les caractéristiques majeures du roman noir. Ce sous-genre, qui n'est plus un jeu mathématicien, est centré sur l'action et la violence. Selon Todorov, le roman noir se distingue, dans une large mesure, du roman à énigme du point de vue de la forme textuelle:

Le roman noir est un roman policier qui fusionne les deux histoires (crime/résolution) ou, en d'autres mots, supprime la première et donne la vie à la seconde. Ce n'est plus un crime antérieur au moment du récit qu'on nous relate, le récit coïncide avec l'action. La prospection se substitue à la rétrospection. Il n'y a pas d'histoire à deviner, et il n'y a pas de mystère, au sens où il était présent dans le roman à énigme.²⁶³

D'abord, la souplesse structurelle du roman noir modifie, dans une large mesure, le double récit, c'est-à-dire que la rétrospection cède la place à la prospection :

De fait, le roman noir, contrairement au roman à énigme, peut actualiser conjointement (ou non) récit du crime et récit de l'enquête, voire même supprimer le

²⁶³Todorov, cité par Marc Lits, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège : Editions du CEFAL, 1993, p.57.

*second et se centrer, par exemple, sur le meurtrier et son histoire. Le crime peut se commettre à tout moment, se préparer ou se répéter.*²⁶⁴

Franck Evrard, lui aussi, analyse les différences entre ces deux sous-genres sous cet angle :

*Au contraire, le roman « noir » (hard-boiled) met en valeur le caractère événementiel de l'enquête elle-même, une enquête qui conduit le détective privé comme Sam Spade (Hammett), Philip Marlowe (Chandler), Nestor Burma (Léo Malet) à une plongée dans un milieu social déterminé. La structure plus perméable et dynamique, qui situe le personnage par rapport à une action présente et un mouvement, privilégie le « faire » sur le « dire », propre au roman à énigme. Alors que les premiers romans noirs suivent le cheminement de l'enquêteur, les récits ultérieurs épousent davantage la trajectoire d'un truand ou d'un gang. Si le roman à énigme se fonde sur la succession de deux histoires, le récit du crime et celui de sa résolution, le roman noir, lui, supprime ou contourne l'histoire du crime : le récit coïncide avec l'action. Au récit inversé, rétroactif et rétrospectif qui cherche à détecter et ordonner le mystère d'un côté, répond le récit prospectif, progressif qui explore l'obscurité et le désordre.*²⁶⁵

En plus de la flexibilité structurelle du roman noir, nous pouvons également tirer, de cette affirmation, d'autres caractéristiques du roman noir. Sur le plan des personnages, ceux-ci peuvent avoir une psychologie qui permet aux lecteurs de s'identifier et de drainer leurs émotions. Le personnage principal peut être variable, même le tueur peut devenir héros. Cependant le détective privé demeure la figure emblématique du roman noir. Il n'est plus génie de la déduction qui réussit son investigation en réfléchissant dans un fauteuil.

Comme le roman noir est spatialement ouvert, le héros se déplace sans cesse,

²⁶⁴ Yves Reuter, *op.cit.*, p55.

²⁶⁵ Franck Evrard, *op.cit.*, p.23.

s'aventure, se jette dans le conflit et l'affrontement, et risque sa vie dans toutes les couches sociales. C'est, en effet, un solitaire affectif, comme *l'arm-chair detective*, mais plus encore un solitaire social qui, soit garde la distance avec les institutions, soit se trouve en conflit avec le pouvoir social. Libéré, dans une grande mesure, de l'entrave sociale, il peut agir de manière plus ouverte.

Contrairement au héros du roman à énigme, il peut avoir des rapports sexuels avec les femmes et les relations avec le meurtrier sont souvent ambiguës. Et ses capacités physiques sont plus développées, ce qui lui permet de défier le désordre du monde dégradé par le moyen de la violence. Sous des apparences d'anti-héros, il conteste et lutte contre le mal social en mettant en sa vie en jeu :

*Sa solitude est fréquente : condition de son autonomie mais aussi conséquence de sa rupture avec la société dont il n'accepte pas la corruption et désapprouve les valeurs, de sa lutte sans fin contre le mal et aussi d'une blessure affective ancienne. Ce loup, solitaire et blessé, est un mort en sursis en quête d'un impossible conte de fées.*²⁶⁶

Quant à la victime dans le roman noir, l'enjeu, c'est que tout le monde peut devenir victime de la misère, de la corruption et du traumatisme familial, au passé, au présent ou au futur de l'histoire. Elle peut dénoncer la sauvagerie, la dégradation et le dysfonctionnement de la société. De même, le meurtrier peut être n'importe qui, individu ou groupe.

Le roman noir étudie plus le lien causal entre la violation du contrat social, la déviance pathologique et la brutalité sociale et politique que le dévoilement du meurtrier. La solution finale importe donc moins que la révélation des failles de la société, et elle peut laisser une large zone d'ombre, ce qui le distingue du roman à énigme et de sa clarté finale. Sans doute, très liés à la vision sombre du roman noir, les personnages sont souvent des marginaux, des exclus, des policiers et des politiciens corrompus, et des femmes fatales qui participent de la coloration pessimiste. Mais nous ne pouvons dire que le roman noir est un roman des bas-fonds,

²⁶⁶ Yves Reuter, *op.cit.* p.55.

les personnages sont en effet très variés grâce à la souplesse structurelle du roman noir. Par conséquent, le roman noir est socialement ouvert avec des personnages qui appartiennent à tous les milieux sociaux.

Par ailleurs, le roman noir se caractérise par son univers urbain:

La ville, symbole de modernité, de mobilité et de mélange social, d'ouverture de possibles licites et illicites, figure et concentre cet univers. Elle fascine les écrivains. La violence constitutive de la jungle urbaine, y est associée. Elle préexiste au début de l'action et continuera d'exister après son issue (elle est aussi, tout simplement, un moyen de survie). La ville et la violence se réalisent pleinement à la nuit tombée.²⁶⁷

Après avoir relevé des dominantes du roman à énigme et du roman noir, nous portons un regard attentif à celles du roman à suspense. Ce dernier a aussi ses propres caractéristiques. Centré sur la victime, il est considéré comme « roman de la peur » (Boileau-Narcejac) en se focalisant sur l'émotion et la psychologie de la victime à qui s'identifie le lecteur. Selon André Vanoncini :

Sa principale caractéristique est de proposer une analyse psychologique ou une étude comportementale d'un personnage complexe. Il envisage le destin humain comme une problématique ouverte, et non pas comme un condensé d'actions finalisées.²⁶⁸

Et aussi comme le dit Franck Evrard :

Le roman à suspense est progressif. S'il conserve l'histoire mystérieuse du passé, il privilégie celle du présent qui prend une place centrale, l'échéance du danger conduit à un travail sur le temps et le rythme qui rappelle l'événement fatal à venir ou joue de l'opposition entre la tâche à accomplir et l'enquête ou l'enquêteur, dans l'autre elle se confond avec le point de vue de la victime actuelle ou éventuelle

²⁶⁷ Yves Reuter, *op.cit.*, p.66-67.

²⁶⁸ André Vanoncini, *op.cit.*, p.94.

*menacée par un danger très important. Pour Boileau-Narcejac, la notion de suspense définie comme « menace, attente, poursuite » s'applique à la victime et non au détective jouissant d'une invulnérabilité dans les romans à énigme.*²⁶⁹

De ce point de vue, nous pouvons noter que le roman à suspense joue un rôle intermédiaire parmi ces trois sous-catégories. Il travaille sur le mystère, sur l'incompréhensible et l'effet visé joue sur les émotions du lecteur. En même temps, la structure prospective occupe le devant de la scène. Le roman à suspense met en scène une situation dangeureuse dont la réalisation permet au personnage la prise en conscience. Le délai du danger est notifié, et le personnage doit se mettre en compétition avec le temps. Avec l'avancée temporelle et événementielle, le personnage rassemble peu à peu les indices jusqu'à pouvoir élucider la menace. Enfin, le personnage affronte l'agresseur et le roman se termine avec la survie ou avec la mort du personnage.

A cause de l'identification, le lecteur éprouve de la tension et de l'effroi vécus simultanément avec la victime potentielle qui tente de se sauver du malheur qui se produira dans un avenir proche. Et plus encore, quand le lecteur en sait plus que la victime latente qui court des risques sans s'en apercevoir, la tension peut atteindre son paroxysme :

*Le suspense suppose donc une hiérarchisation et une répartition précise du savoir. D'abord entre les personnages : l'agresseur en sait plus que la victime et que ses alliés. Ensuite entre narrateur et narrataire (et, du coup, lecteur) : le savoir est donné au lecteur qui en sait plus que les personnages.*²⁷⁰

Dans ce cas, le narrateur est omniscient, il communique les informations, la vision et la psychologie des personnages au lecteur pour qu'il soit envahi d'angoisse. Pour produire ces émotions, le roman à suspense travaille sur le rythme et le temps : les ralentissements alternent avec les accélérations, et la victime lutte contre le temps

²⁶⁹ Franck Evrard, *op.cit.*, p.24.

²⁷⁰ Yves Reuter, *op.cit.* p.76.

et la destinée.

Les personnages du roman à suspense contribuent également à l'identification du lecteur. D'abord, la psychologie des personnages peut évoluer avec le développement temporel et événementiel; ensuite, comme le dit Yves Reuter, « l'éventail social des personnages est relativement réduit : ils appartiennent aux couches moyennes, ils ont une vie et un travail normaux, ils habitent souvent dans des villes de moyenne importance. Cela facilite sans doute l'identification du lecteur. ».²⁷¹ D'ailleurs, en tant que personnage essentiel du roman à suspense, la victime fait partie des gens considérés comme normaux, sympathiques ou faibles, ce qui donne à penser que le danger peut arriver à n'importe qui, y compris le lecteur et aide à exacerber la tension chez le lecteur. Et plus encore, sous des apparences innocentes, la victime a commis une faute dans le passé dont elle se sent coupable et la menace mortelle qu'elle subit n'est pas sans lien causal avec cette faute.

Et cette identification aux personnages ne se limite pas à la victime et à ses alliés, parce que les émotions du lecteur peuvent également être transformées en s'identifiant au meurtrier dont la pathologie devient une étude de cas. Le meurtrier est souvent un être socialement et psychiquement détruit, et lui aussi, pour ainsi dire, est une victime et un malade. Ses actes violents sont compulsifs, il ne peut pas s'en débarrasser. Par conséquent, la tension éprouvée par le lecteur est non seulement provoquée par, du côté de la victime, la menace fatale, mais aussi par, du côté du meurtrier, la cause des problèmes psychologiques qui proviennent plus de sa vie psychique que de la vie sociale.

Nous avons fait une synthèse qui porte sur les spécificités principales de chacune des trois sous-catégories du genre policier, ce qui est certes très nécessaire, mais évidemment n'est pas suffisant à répondre à cette question: Fred Vargas, une polareuse inclassable?

Pour faire avancer notre analyse, nous allons traiter le roman policier en quête de légitimité. La problématique de "inclassable" découle du fait qu'il n'y aurait pas de

²⁷¹ Yves Reuter, *op.cit.*, p.80.

frontière étanche entre ces trois sous-genres, qui sont pourtant dans la possibilité d'exister en osmose. Cela permet à un auteur de roman policier de brouiller les pistes, de briser des normes canoniques et, par ce moyen, de faire en sorte d'obtenir une certaine légitimité en créant de l'originalité. Cependant, "brouiller les pistes" ne signifie pas qu'un auteur de roman policier peut ne pas respecter le contrat de lecteur du genre. Donc, ce que nous examinons ici, c'est que Vargas va plus loin dans cette "subversion intrinsèquement restreinte" tout en restant dans certaines limites.

Qu'on le veuille ou non, la hiérarchie symbolique de la littérature n'a cessé d'exister, et jusqu'à aujourd'hui, elle demeure un des emblèmes de l'institution littéraire, ce qui démontre que la valeur esthétique de la littérature est toujours édictée par les élites, dont la reconnaissance vaut pour label de sérieux et de dignité. Par contre, la littérature populaire stigmatisée et refoulée par les élites est exclue du champ des Belles Lettres, parce qu'elle est perçue comme un produit industriel et non comme une création littéraire; à ce titre, elle est un objet de mépris et de suspicion depuis plus de 180 ans. En tant que constituant important du roman populaire, le roman policier n'a pas échappé à cette dévalorisation :

En premier lieu, le roman policier émerge véritablement, comme la littérature dans son sens actuel, pendant la seconde moitié du 19^e siècle et il a dû, comme tout le roman dévalorisé jusque-là, lutter pour imposer sa légitimité.

C'est aussi à partir de cette époque que l'opposition entre littérature de recherche ou d'avant-garde et littérature de masse s'est élaborée, ainsi que la division des genres (aventures exotiques, espionnage, sentimental, policier, romans pour enfants)²⁷²

Comme l'affirme Jean Pons :

C'est de la littérature de gare, dit-on, des livres populaires, des oeuvres de quat'sous. Ils racontent des histoires à lire pour tuer le temps, à dormir debout quand ce n'est pas pour s'assoupir le soir, malgré les mauvais rêves qu'ils provoquent. Une

²⁷² Yves Reuter, *op.cit.* , p.96.

*paralittérature, disent les théoriciens de la Littérature qui tracent ainsi, subrepticement, une limite au-delà de laquelle la majuscule de dignité n'a plus cours. C'est vrai que le roman policier a mauvais genre : crimes, violence, sexe, catastrophes individuelles et sociales. Une littérature de masse qui ne saurait être « proprement littéraire », dit Tzvetan Todorov pour qui le chef-d'oeuvre au sens habituel n'entre dans aucun genre si ce n'est le sien propre, et pour qui les règles et les traditions d'un genre littéraire (et la majuscule disparaît) ne peuvent que produire des exercices scolaires.*²⁷³

Cela a entraîné une sorte de bipolarité, que Pierre Bourdieu a établie, entre la littérature de production restreinte et celle de grande production²⁷⁴. Cela reste un phénomène massif dans le monde littéraire :

*L'une des particularités de ce champ est d'avoir connu un violent clivage entre sa production cultivée et sa production populaire, clivage à peine tempéré par l'apparition d'une vaste zone intermédiaire ou « moyenne », dont il est permis de penser qu'elle croise les traits des deux productions. Bipartition ou tripartition : il reste que les divisions sont là et qu'elles opèrent de façon violente. Créateurs et créations ne passent que fort rarement d'un domaine à l'autre, en raison de la discrimination sociale et culturelle qui régit le clivage.*²⁷⁵

Le roman populaire est considéré comme le représentant de la littérature de grande production et le roman policier est classé conventionnellement dans cette catégorie. Depuis la naissance du roman-feuilleton, le roman populaire n'a pu échapper au mépris, et, défini comme nuisible à la population et à la société, il est dénoncé, à différentes périodes, comme poison de l'âme, opium du peuple, divertissement infantilisant ou féminisant. De même, la discrimination lancée à l'encontre du roman policier porte traditionnellement sur sa fabrication sérielle,

²⁷³ Jean Pons, « Le roman noir, littérature réelle », *Les Temps modernes*, Paris: Gallimard, n°595, septembre 1997.

²⁷⁴ Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°89, 1991.

²⁷⁵ Jacques Dubois, *op.cit.*, p.67.

normée et standardisée, ainsi que sur sa grande diffusion auprès de la masse dont l'unique but est censé être d'ordre commercial.²⁷⁶ Nous pouvons percevoir en filigrane, par exemple, un jugement minorant à l'encontre du roman populaire dans un dictionnaire dédié à la littérature :

C'est au moment où la narration hésite entre différentes formes d'expression que s'effectue un retour aux sources populaires, à cette littérature qui privilégia l'imagination aux dépens de l'intelligence, le style direct contre le langage obscur, le respect des valeurs établies face à la remise en question de la société.

*Cette infralittérature, selon l'expression péjorative de la critique contemporaine obéit à des lois, respecte des traditions et répond à des normes fixées autant par les éditeurs que par les goûts du public.*²⁷⁷

Nous remarquons facilement, dans cet argument apparemment neutre, une sorte de regard hautain et critique fixé sur le roman populaire. La mise en cause est centrée sur la conformité aux codes génériques et le manque de créativité.

*Ce qui dérange dans ces récits, ce n'est pas tellement tel ou tel roman pris individuellement, c'est l'idée qu'une catégorie entière de récits puisse se constituer selon les mêmes normes, avec une telle cohérence d'ensemble que certains auteurs pourront définir très strictement les règles à respecter pour composer ces intrigues, que d'autres écriront des romans collectifs, les contraintes narratives étant suffisamment fortes pour assurer l'unité d'ensemble. C'est la dénonciation nette, même s'il n'y eut jamais de manifeste en ce sens, de la notion de génie créateur, le démiurge exprimant par essence son univers personnel et individuel.*²⁷⁸

De plus, l'emploi du préfixe « infra » revêt, d'une manière évidente, une connotation discriminatoire. Jusqu'à aujourd'hui, la position de mineur que prend

²⁷⁶ Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire*, Limoges: PULIM, Médiatextes, 2005.

²⁷⁷ *Dictionnaires des genres et notions littéraires*, Encyclopédia Universalis, Albin Michel, 2001, p.674.

²⁷⁸ Marc Lits, *op.cit.*, p.107.

involontairement le roman populaire s'explique même par le petit format et la couleur de la couverture qui servent à l'expulser de la littérature dite « blanche ». Dans ce cas, de nombreux écrivains du roman populaire qui ne peuvent être admis par l'institution littéraire se trouvent dans une situation marginalisée et ghettoïsée. Ils sont considérés comme producteurs de marchandise dans le cadre de l'industrie culturelle au lieu de créateurs artistiques :

*Ce serait toute la différence entre l'artiste et l'artisan, l'un créant sans se soucier des contraintes matérielles, l'autre fabriquant un produit calibré en fonction des besoins du lecteur-acheteur potentiel.*²⁷⁹

Fred Vargas, parfaitement consciente de discrédit symbolique tenace et ancien, a exprimé son avis critique sur ce phénomène :

*En France, l'ennui est une vertu littéraire supérieure, et le polar tenu pour un genre mineur.*²⁸⁰

Et quand elle a répondu aux questions de Josiane Grinfas, professeur de lettres, pour l'appareil critique de l'édition Magnard, elle a relevé :

*Je savais que ces romans policiers n'étaient pas « bien vus » au lycée, ni ailleurs, pas plus que les bandes dessinées. Trop « facile » à lire, disait-on, trop passionnants, finalement pour être pris au sérieux. Le « plaisir » devait-il être exclu de la littérature ?*²⁸¹

Heureusement, « ce phénomène général se double d'un phénomène de reconnaissance accrue en France depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale »²⁸².

²⁷⁹ *Ibid.*, p.17.

²⁸⁰ Etienne de Montety, « T'as le bonjour de Fred Vargas », *Le Figaro Magazine*, le 27 mars 2004.

²⁸¹ Propos recueillis par Josiane Grinfas, « Fred Vargas, *L'Homme à l'envers* », coll. « Classiques et contemporains », Paris : Magnard, 2002.

²⁸² Yves Reuter, *op.cit.*, p.97.

Revenons sur le roman policier : en tant qu'une partie très importante du roman populaire, il suscite une attention plus tolérante de la littérature blanche qui s'intéresse de plus en plus aux techniques narratives particulières du récit policier. Et l'interpénétration des littératures blanche et policière démontre aujourd'hui que le roman policier a obtenu en partie la reconnaissance.

Ici, pour ne pas ressasser les grands précurseurs chez lesquels on peut découvrir, plus ou moins, les origines du roman policier, nous nous contentons de rappeler quelques écrivains du 20^e siècle, qui, considérés comme « littéraires », cultivent le genre policier dans leurs ouvrages : En plus de Boris Vian que nous avons évoqué, Claude Aveline, un auteur incontournable, est sans doute le premier à passer dans le roman policier. Disciple d'Anatole France, il a publié en 1932 *La Double Mort de Frédéric Belot*. Ce roman a obtenu un grand succès et le passage de son auteur au roman policier a duré des dizaines d'années : *Voiture 7, place 15* (1937), *L'Abonné de la ligne U* (1947), *Le Jet d'eau* (1947) et *L'Oeil de chat* (1970).

En plus de ces signes en faveur de la valorisation du roman policier, on peut également remarquer que les autorités de l'institution ne font pas défaut, qui s'intéressent au roman policier. Par exemple, Pierre Mac Orlan, de l'académie Goncourt, a préfacé en 1953 *Touchez pas au grisbi* ! Par ailleurs, la fondation en 1960 de l'Oulipopo, sous-section de l'Oulipo et sa revue Enigmatika lancée à compter de 1974 jouent également un rôle favorable dans l'évolution plus récente du roman policier.

Par ailleurs, l'école du « Nouveau Roman », qui a porté attention à l'organisation des structures romanesques et aux pratiques de mise en abyme, a profité de certaines techniques romanesques depuis longtemps en œuvre dans le récit policier. Ce courant reconnu comme littéraire contribue, dans une certaine mesure, à la légitimation du roman policier :

L'apport du « nouveau roman » a cependant eu son importance en ce qu'il a modifié le regard porté sur le roman policier. Même si les remarques de Robbe-Grillet témoignent encore d'une réticence, en partie inavouée, les critiques se basent

désormais sur des critères d'ordre formel ou esthétique et ont abandonné le domaine moral pour se cantonner plus strictement dans le champ littéraire. Il semble que l'appropriation de certaines techniques du récit d'énigme par des oeuvres jugées comme relevant de la littérature, que le goût déclaré pour ce genre par certains auteurs reconnus ait enfin permis au roman policier de sortir d'une forme de ghetto.²⁸³

En 1985, les Editions du Mercure ont lancé la collection « Crime parfait » en y publiant des romans policiers écrits par des écrivains « non policiers », y compris Pascal Lainé qui a remporté le Goncourt. D'ailleurs, Alain Demouzon, lui aussi, fait partie des autres qui passent entre ces deux domaines. Après avoir connu un grand succès pour *Gabriel et les primevères* en 1975, il est passé au roman policier avec son chef-d'oeuvre intitulé *Mouche* publié en 1976. En effet, les auteurs tentent d'éviter d'être étiquetés et d'être ghettoïsés, ils naviguent en toute indépendante entre ces deux productions pour conquérir le statut de créateur culturel.

Notons d'ailleurs un symptôme éditorial de cette reconnaissance symbolique naissante. En 1987, Gallimard a arrêté la publication des romans policiers dans ses collections spécialisées comme « Poche noire » et « Carré noir », mais la poursuit dans la collection de poche générale « Folio ». Bien que la substitution du fond noir au fond blanc laisse entendre que le ghetto n'est pas encore complètement aboli, la réhabilitation en faveur du roman policier est indéniable dans le paysage éditorial contemporain.

Et ce genre de brassage des techniques littéraires et de l'édition dénote la modification et la nouvelle tendance, comme le dit Guy Scarpetta :

*La période qui s'ouvre me semble en partie caractérisée par la fin du mythe « moderne » de la spécificité ou de la pureté des arts, phase de confrontation, au contraire, des zones de contact, ou de défi, (...), des heurts, des contaminations, des rapt, des transferts.*²⁸⁴

²⁸³ Marc Lits, *op.cit.*, p.138.

²⁸⁴ Guy Scarpetta, cité par Marc Lits, *Pour lire le roman policier*, Bruxelles : Deboeck-Wesmael, 1994, p.32.

A travers ce brassage littéraire, nous pourrions dire que le roman policier est en voie de légitimation. Toutefois, il s'agit de constater que cela suppose la reconnaissance de la hiérarchie symbolique et la démarcation entre le majeur et le mineur. Et tant que ce classement symbolique existe, l'attitude académique qui privilégie le genre du majeur ne peut éviter de lancer un regard de refus aux genres mineurs, quelles que soient les appellations par lesquelles on les classe ou les décline : roman populaire ou roman de grande consommation.

Afin de modifier la situation dévalorisée du roman populaire, les chercheurs spécialistes du populaire ont fait beaucoup d'efforts dans le but de se débarrasser des dichotomies entre majeur et mineur. Depuis 1997 a vu le jour la Coordination Internationale des Chercheurs en Littératures populaires et Cultures Médiatiques, accompagnée de la naissance en 2001 de la revue électronique Belphégor. Le roman populaire n'est plus dès lors sur le plan rhétorique regardé comme un « rêve les yeux ouverts » (Gramsci), mais fait partie intégrante de la culture médiatique:

*Un consensus semble en revanche possible aujourd'hui pour définir factuellement le roman populaire comme récit fictionnel de gros gabarit textuel, produit et diffusé, le plus souvent en série, à compter des années 1840 et jusqu'à aujourd'hui, par les industries culturelles de la presse et du livre, et triomphant auprès du public en satisfaisant sa curiosité démocratique et son goût pour la lecture de divertissement.*²⁸⁵

Il est à remarquer que ce consensus met l'accent sur le statut de produit de la littérature populaire et sur les rapports de communication médiatique entre la littérature populaire, l'industrie de l'édition et le lecteur potentiel. Il nous semble que le divertissement ne renvoie pas forcément à la dévalorisation de la qualité littéraire. L'important, c'est qu'on convie que la littérature policière n'écarte pas la possibilité de variations sur le plan esthétique. Pourtant, la place occupée par les trois

²⁸⁵ Jacques Migozzi, « Cet obscur objet du désir universitaire : coup d'œil dans le rétroviseur sur 15 ans de recherches sur les fictions populaires », in *Fictions populaires*, Nicolas Cremona, Bernard Gendrel et Patrick Moran dir., Classiques Garnier, 2010.

sous-genres n'est pas sans afficher de différence hiérarchique. La littérature policière, en raison de la conformité aux codes génériques, est jugée comme un produit de consommation sans littérarité. C'est aussi pour cela qu'elle est privée de légitimité. La répétition et le ressassement sont considérés comme le plus gros obstacle qui empêche sa légitimation. La transgression des lois est donc censée pouvoir attribuer une valeur littéraire à la littérature de genre :

*Le fait qu'une caractéristique du roman policier consiste à exécuter des variations sur des éléments plus ou moins constants élève le genre tout entier au niveau esthétique. C'est un des signes auxquels on reconnaît une branche cultivée de la littérature.*²⁸⁶

Donc, le classement de la valeur littéraire des sous-genres repose sur leur transgression de degré différent. En effet, le roman noir est considéré comme l'intermédiaire entre la littérature policière et la littérature générale. Quant au roman à énigme, les reproches qui lui sont adressés sont dus essentiellement à sa soumission au code herméneutique:

*La constitution du mystère en « problème » (puzzle en anglais) tend à réduire les rôles et les thèmes aux nécessités d'une mécanique répétitive. La structure inversée propre au roman à énigme qui reconstitue le récit du crime à rebours a pour conséquence une perte d'épaisseur psychologique chez le personnage romanesque.*²⁸⁷

et sur son manque de problématique sociale :

Au regard du roman à énigme, il semble que le récit se soucie peu d'être le miroir du réel même si les détectives comme Dupin, Sherlock Holmes ou Rouletabille reproduisent les méthodes policières et judiciaires en vigueur dans la réalité. Ce type de roman policier apparaît moins comme le reflet de la réalité sociale que comme une

²⁸⁶ Bertolt Brecht, cité par Marc Lits, *op.cit.*, p.105.

²⁸⁷ Franck Evrard, *op.cit.*, p.23.

*pure construction de l'esprit.*²⁸⁸

Par contre, le roman noir, au niveau des traits textuels et du mode réaliste, dépasse, dans une certaine mesure, les limites du genre; c'est pourquoi on estime que le roman noir occupe une place intermédiaire entre le roman à énigme et la littérature blanche, cela implique que le roman noir est légitimé, mais d'une manière limitée.

Au niveau des traits textuels, cette légitimation se caractérise essentiellement par des emprunts réciproques, une interaction intéressante entre le roman noir et la littérature légitime. Tout d'abord, c'est le roman noir qui se réfère à la littérature blanche. En citant ou imitant la littérature légitime, les auteurs du roman noir manifestent l'étendue de leurs connaissances littéraires. La transtextualité semblerait alors capable de donner au roman noir une valeur littéraire, comme le dit Natacha Levet :

*Mais la littérature et la culture légitimes ne sont pas convoquées uniquement dans ces lieux de transaction que sont les titres et épigraphes. Elles sont en effet présentes dans les textes mêmes, qui tissent des relations transtextuelles à divers niveaux. Ces relations sont de deux sortes : des relations de co-présence (citation, allusion, référence) ou des relations de dérivation (un texte imite un autre texte.)*²⁸⁹

Puis, le roman noir puise à la littérature blanche aux niveaux thématique, structurel et stylistique tout en unissant les traits du roman policier archaïque, du roman noir américain et même des tragédies antiques. Les auteurs du roman noir réécrivent les intrigues et les actualisent pour les adapter à l'époque contemporaine, et en même temps leurs œuvres peuvent être dotées d'une possibilité de légitimation. De plus, des écrivains essaient, en une tentative mimétique de celle de l'avant-garde, de modifier la structure narrative en brisant la linéarité et en utilisant un langage ouvert à

²⁸⁸ *Ibid.*, p.89.

²⁸⁹ Natacha Levet, *Le genre, entre pratique textuelle et pratique sociale : le cas du roman policier français (1990-2000)*, Jacques Migozzi, dir., Thèse de doctorat: littérature française, Limoges: Université de Limoges, 2006.

l'oralité.

Réciproquement, la littérature légitime a prêté assez tôt attention au roman policier: cela peut remonter au 19^e siècle où les frères Goncourt estiment dans leur journal que le roman de Poe est « un monde littéraire nouveau, les signes de la littérature du 20^e siècle. ». En effet, les représentants de la littérature légitime sont parfois intéressés par le roman policier : Apollinaire et Max Jacob fondent par exemple en 1914 la « Société des amis de Fantômas ». Certes, pendant cette période, le roman policier à énigme occupe une place dominante, et c'est à l'énigme que ces écrivains s'intéressent. Mais plus tard, le roman noir attire l'attention des écrivains de la littérature légitime, comme Sartre qui s'intéresse à la Série Noire et Robbe-Grillet qui en emprunte les formes narratives dans son Nouveau Roman.

Dans l'ensemble, il existe des échanges entre le roman noir et la littérature légitime, qui relèvent de tentatives d'expérimentation formelle et de dépassement des limites du genre, afin de renouveler la forme textuelle, de même que les motifs et le style du roman.

Quand nous parlons de la quête de légitimité du roman noir, nous observons que, depuis les années 90, le roman noir fait l'objet de dossiers dans des revues spécialisées dans la littérature blanche, (par exemple, un numéro consacré à la « Planète polar » dans *Le Magazine littéraire* en 1996) et la reconnaissance du roman se caractérise essentiellement par le phénomène de la migration éditoriale, comme le précise Natacha Levet :

*Des auteurs ayant commencé leur carrière littéraire en publiant des romans noirs dans des collections policières acquièrent suffisamment de notoriété, de reconnaissance, ou possèdent un réseau suffisant pour publier ensuite leurs romans dans des collections générales, sans avoir pour autant changé de genre.*²⁹⁰

Parallèlement à la migration éditoriale, nous découvrons un autre

²⁹⁰ Natacha Levet, *op.cit.*, p.298.

phénomène : la migration générique, qui a eu lieu dès les années 80. Des auteurs accèdent à des collections générales en changeant de genre. Par exemple, Jean Vautrin, l'un des représentants du néo-polar, a délaissé le roman noir en publiant en 1989 *Un Grand Pas vers le Bon Dieu* chez Grasset et a obtenu le Prix Goncourt qui le fait gagner en légitimité. Mais il faut noter que ce Prix symbolise davantage la reconnaissance attribuée à l'auteur lui-même, non au genre. Ce qui est intéressant, c'est qu'en 1997, Vautrin a publié *Le Roi des ordures* en hommage à Hammett, récit qui marque son retour au roman noir, mais dans une collection non policière chez Fayard. Autre cas emblématique: celui de Daniel Pennac, qui a publié en 1985, dans la « Série noire », *Au bonheur des ogres* et *La Fée carabine* en 1987. Après la réussite de ces romans, il a publié en 1990 *La Petite Marchande de prose*, toujours avec sa saga Malaussène, dans la collection « Blanche » de Gallimard, et le passage n'est pas en sens unique, parce qu'il passe en 1992 du policier à la littérature générale avec un essai *Comme un roman*. L'adoption d'un roman noir par une collection blanche est un marqueur de légitimation dans une large mesure. Le phénomène n'est pas généralisé, néanmoins cela montre que non seulement l'auteur est reconnu par la littérature légitime, mais aussi le genre.

Nous avons traité la recherche de légitimité du genre policier dans la hiérarchie littéraire. Le roman noir est, entre autres, le sous-genre le plus reconnu, autrement dit, par rapport aux autres, il transgresse les codes génériques dans une plus large mesure. Dans la sous-partie suivante, nous essayons, en fonction de cette analyse plus haut, d'examiner le positionnement des romans vargassiens dans les trois subdivisions de la littérature policière.

~

2.1.3. Le respect des lois du roman à énigme : le mystère, l'enquête et le retour à l'ordre.

Nous avons analysé sommairement les liens et les différences entre les trois sous-catégories du genre policier. A première vue, les différences sont évidentes, et en apparence il est facile de les distinguer les unes des autres. Cependant, à mieux y regarder, nous savons qu'aucun sous-genre n'est étanche, et que chacun tisse des relations interactives avec les autres. On appelle donc cette interpénétration l'hybridité générique. Si Vargas est unanimement considérée par la presse comme un des écrivains qui fuit avec habileté la classification, c'est parce qu'elle dépasse, dans une certaine mesure, des codes génériques de chacun des sous-genres. En même temps, son inversion est limitée pour que ses récits puissent toujours dans le cadre du genre policier. Cela reflète que le genre est loin d'être figé, dans ce cas, le talent de l'écrivain est sollicité pour apporter du nouveau. Il est alors nécessaire d'examiner les rapports entre le roman à énigme et les romans vargassiens pour voir plus clairement comment l'auteur se positionne dans l'ensemble du genre.

L'analyse d'un roman policier serait impensable sans les techniques d'analyse textuelle. Nous avons analysé plus haut les dominantes de chacun des sous-genres policiers. Nous portons donc un regard attentif sur la dualité structurelle du roman à énigme: le mystère initial (victime d'un meurtre), l'axe central (élucidation), la résolution (l'identification de l'assassin). Cette structure est à la fois régressive (le crime) et progressive (*whodunit*, comment et pourquoi). En général, c'est la seconde histoire qui occupe une place prioritaire, c'est-à-dire que l'accent est mis sur le récit d'enquête. L'enjeu, c'est alors que l'enquêteur, en tant que décodeur, profite des moyens de la déduction et de l'induction afin d'élucider les tenants et les aboutissants du crime. L'essentiel, d'après Barthes, c'est donc le code herméneutique. Et les méthodes d'enquête ne peuvent être pratiquées que sur la base du code herméneutique :

Soit tout ce qui, dans un texte, concerne la position d'une question, sa solution et surtout le retard mis à cette solution...Les variantes du code herméneutique sont

*identiques ici et là : énigmes, promesses de solutions, leurres, équivoques, réponses suspendues, partielles ou bloquées, indices, épisodes ou expressions qui font office d’embrayeurs/relais pour lancer le récit en avant, épisodes-carrefours qui ouvrent une bifurcation et une alternative possible avant que le texte ne choisisse une voie définitive : tout y est.*²⁹¹

En ce sens, l’enquêteur se trouve alors engagé dans des jeux d’indices et de leurres, comme aux puzzles ou aux échecs. L’investigation s’avère un parcours long et pénible. Sans indices, ni l’enquêteur ni le lecteur n’aboutiront à rien. Par exemple, Dans *Pars vite et reviens tard*, on a les chiffres 4, signes étranges, tracés à la peinture noire sur des portes d’appartements, dans des immeubles situés d’un bout à l’autre de Paris, sans compter des textes en latin qui se succèdent pour prédire la recrudescence de la peste. Dans *Sans feu ni lieu*, un coup de fil mystérieux, de la part d’on ne sait qui, fait monter à Paris un demeuré, Clément, qui est malheureusement accusé de deux meurtres.

Nous savons que les indices apparaissent peu à peu, disséminés dans une œuvre. Certains se présentent sous forme matérielle: objets, anomalies ou traits physiques des personnages; d’autres peuvent être laissés par l’auteur dans des dialogues. Néanmoins, ici et là coexistent des vérités et des mensonges, et dans ce cas, il faut que l’enquêteur réagisse, collecte des indices, dialogue avec un proche, interroge des témoins ou des suspects afin de reconstituer un meurtre. Et la désignation du coupable doit être reportée jusqu’à la fin du roman, pour ce faire, l’axe central est brisé par moments (l’histoire amoureuse entre Adamsberg et Camille), ce qui permet au lecteur de ne pas s’ennuyer avant que l’histoire prenne fin. Et certains indices semblent plus accessibles à l’enquêteur qu’au lecteur, qui, dans cette optique, n’a pas droit à certaines informations importantes que lui cache l’auteure ou l’enquêteur. Cela pourrait créer pas mal d’obstacles qui rendent difficile la reconstitution du lecteur. D’ailleurs, les relations entre le lecteur et le détective ne sont pas toujours égales, et les deux sont placées à la fois sous le signe de la compétition et du jeu.

²⁹¹ *Ibid.*, p.42

Inversement, le lecteur peut aussi prendre possession de certains indices dont le détective est dépourvu. De ce point de vue, il est sans conteste que Vargas respecte fondamentalement les codes génériques du roman à énigme sur le plan de la structure narrative.

Au niveau des personnages, nous pouvons noter que, chez Vargas, l'organisation des personnages du roman à énigme est essentiellement respectée, c'est-à-dire que l'histoire se déploie à partir d'un meurtre (ou bien d'un phénomène hétéroclite). Nous découvrons une personne déjà tuée, victime principale morte de violence plus ou moins euphémisée. Il n'y a pas de roman policier sans victime, laquelle demeure le ressort constant du déroulement de l'enquête, et c'est aussi la victime que suppose l'existence du détective. Nous donnons pour exemple *Sous les vents de Neptune* :

En page sept, et sous le titre « Une jeune fille assassinée de trois coups de couteau à Schiltigheim », une mauvaise photo révélait un corps sur une civière. En dépit de la trame clairsemée du cliché, on distinguait le pull bleu pale de la jeune fille et, au haut du ventre, trois trous rouges en ligne.²⁹²

Sans aucun doute, la fille assassinée n'est pas, dans ce roman, la victime la plus importante autour de laquelle Adamsberg va mener son enquête. Mais c'est justement ce crime qui réactive un souvenir horrible de l'enfance d'Adamsberg : le juge suspect, et son frère exilé. Mais ce qui est différent et rappelle le roman à suspense et le roman noir, c'est qu'au cours de l'enquête, Adamsberg lui-même est tombé dans le piège tendu par le juge (Adamsberg sait déjà, et aussi le lecteur, que le juge est le coupable.). Il est comme une proie inconsciente de l'attaque en se laissant chasser sans aucune défense. Accusé d'avoir assassiné une fille, il est placé en garde à vue ; il n'arrivera à prendre la fuite qu'avec l'aide de Retancourt et de Danglard. L'enquête semblerait donc passer au second plan. L'intérêt, ce serait de montrer qu'Adamsberg devient curieusement la plus grande victime acculée, impuissante à

²⁹² Fred Vargas, *Sous les vents de Neptune*, Paris : Editions J'ai lu, 2008, p.34

se défendre, et à éviter le danger. Sans l'assistance de Josette et de Clémentine, deux vieilles dames, il ne pourrait s'en sortir ni ne pourrait arrêter le coupable à la fin.

Si nous nous permettons de considérer Adamsberg comme un représentant de l'appareil de police voire même de la machinerie d'Etat, le fait qu'il soit tombé dans le piège alimente dans une plus large mesure l'intérêt de la lecture. Plus le conflit entre le Bien et le Mal s'élargit, plus le lecteur se passionne pour la lecture. Bien différent de la fille assassinée à Schiltigheim, Adamsberg, comme victime, ne joue pas qu'un rôle figé comme une marionnette ou un pion. Sa fonction s'inscrit non seulement dans le jeu intellectuel et cognitif mais aussi dans le drainage des émotions et l'identification.

Par ailleurs, l'enquêteur a, en règle générale, recours à des méthodes d'enquête scientifique. Donnons quelques exemples: recherche d'indices, matériels et psychologiques, approfondissement des personnalités en présence, investigation dans le passé des protagonistes.... Elles sont très souvent le point d'intérêt du lecteur qui ne s'intéresse sans doute pas trop aux falbalas littéraires et aux virtuosités de style. Le stimulant d'esprit pour le lecteur, ce serait plutôt de voir comment un enquêteur mène son investigation, qui est également une activité interactive. Selon les structures narratives, nous voyons se déployer successivement observation des lieux du crime, des indices et des corps, interrogatoire des témoins et des suspects, élaboration et vérification des hypothèses, déroulement de la poursuite, et finalement élucidation du crime.

Il est certain qu'Adamsberg recèle pas mal de qualités traditionnelles du détective. Il est le trappeur, le redresseur de torts, voire le vengeur, accompagné de son fidèle Danglard. Il vit dans une solitude désabusée mais maintient une relation plutôt sentimentale avec Camille. Mais il n'est pas Holmes, un amateur éclairé qui se gausse des policiers, qui excelle à l'art du déguisement et du travestissement. Il n'est plus un héros mythique avec une pipe à la main, pas plus qu'un dieu du raisonnement ou un surhomme. Il ne se situe plus en marge de la police officielle, mais juste au milieu de ce monde policier. Il prend sans doute de la distance vis-à-vis de la société, mais il n'est pas justicier-hors-la-loi. Et si l'auteur offre de lui une

image d'enquêteur décalé, c'est qu'il semble ne pas avoir de véritables méthodes d'investigation. C'est vrai qu'Adamsberg mène son enquête sur la base des indices en employant des méthodes régulières. Mais c'est toujours son intuition qui l'oriente vers le triomphe final. Les personnages méthodiques au savoir immense, ce sont, par contre, son adjoint Adrien Danglard, le médiéviste Marc Vandoosler, et même le vieil intellectuel Decambrais.

*Adamsberg ne réfléchissait jamais, il se contentait de rêver, puis de trier la récolte, comme on voit ces pêcheurs à épuisette fouiller d'une main lourde dans le fond de leur filet, cherchant des doigts la crevette au milieu des cailloux, des algues, des coquilles et du sable.*²⁹³

Le meurtrier, « l'envers du détective », est un personnage incontournable dans l'analyse interne du roman à énigme. C'est lui qui commet le crime en semant le désordre dans la société. Restant camouflé, il semble omniprésent en effaçant minutieusement sa trace, voire en procédant méthodiquement à un autre crime :

*On peut cependant prêter attention à un type de personnage essentiel du récit d'énigme, quoique moins étudié que le détective : le coupable. Sans lui pourtant, pas de crime, dès lors pas d'enquête, et donc pas de récit.*²⁹⁴

D'abord, le coupable, dans un roman à énigme, ne doit ni être un meurtrier professionnel, ni le membre d'un gang et le malade mental est exclu du choix du meurtrier. Quand le coupable et l'évènement scandaleux se produisent dans un univers social hautement respecté, le thème et le récit peuvent devenir plus frappants. Selon S.S. Van Dine :

Le coupable doit toujours être une personne qui ait joué un rôle plus ou moins

²⁹³ Fred Vargas, *L'homme à l'envers*, Paris : Editions J'ai lu, 2008, p. 85

²⁹⁴ Marc Lits, *op.cit.*, p.108

*important dans l'histoire, c'est-à-dire que le lecteur connaisse et qui l'intéresse. Charger du crime, au dernier chapitre, un personnage qu'il vient d'introduire ou qui a joué dans l'intrigue un rôle tout à fait insuffisant serait, de la part de l'auteur, avouer son incapacité de se mesurer avec le lecteur.*²⁹⁵

Et toujours selon lui :

*L'auteur ne doit jamais choisir le criminel parmi le personnel domestique tel que valet, laquais, croupier, cuisinier ou autres. Il y a à cela une objection de principe car c'est une solution trop facile. Le coupable doit être quelqu'un qui en vaille la peine.*²⁹⁶

C'est donc beaucoup plus surprenant quand le coupable pratique un métier, relativement supérieur, qui est censé moralement défendre l'ordre social établi, comme médecin, prêtre, avocat, professeur, etc. Dans *Sous les vents de Neptune*, le choix du meurtrier est en ce sens très typique puisqu'il s'agit d'un homme très influent, le Juge Guillaume Fulgence, qui a le bras très long et beaucoup de disciples. C'est un homme qui a le pouvoir de secouer tout le pays:

*Le juge du tribunal aussi, un véritable laquais face à Fulgence.*²⁹⁷

Et quand le Juge est décédé (la mort feinte) :

*Je l'ai appris aussitôt et j'étais à son enterrement. Il y a eu des articles dans toute la presse.*²⁹⁸

Dans *Sans feu ni lieu*, le meurtrier, Paul Merlin, a été directeur d'un institut qui

²⁹⁵ André Vanoncini, *op.cit.*, p.122

²⁹⁶ *Ibid.*, p.122

²⁹⁷ Fred Vargas, *Sous les vents de Neptune*, Paris : Editions J'ai lu, 2008, p.61

²⁹⁸ *Ibid.*, p.23

existait depuis 1864 :

*Merlin habitait le 7^e arrondissement, rue de l'Université. Il était clair que la vente de sa propriété neversoise avait dû lui rapporter quelques millions et que l'homme ne vivait pas dans un galetas. Mieux valait sans doute s'habiller en fonction, dans le cas où le directeur serait à cheval sur les convenances vestimentaires, ce qui n'est pas rare chez les éducateurs.*²⁹⁹

Sans doute, les critiques ne s'intéressent pas beaucoup au meurtrier, la figure négative. Mais d'autre part, il serait simpliste de ne lui attribuer que le rôle de faire-valoir de l'enquêteur, car son absence constante est indispensable au bon fonctionnement du récit énigmatique. D'abord, chacun est un suspect pour l'autre et pour le lecteur. Avant que n'émerge le vrai meurtrier, qui se situe généralement au bout du roman, le suspect fait office de centre du texte. Il peut être innocent ou coupable, c'est justement le parcours de vérification qui ravive incessamment le mécanisme de l'énigme, et enfin la passion du lecteur peut être suscitée. Puis, on sait que tous peuvent être des suspects et que personne ne vit sans secrets et faute passée, comme le dit Marc Lits :

*Il y a en chacun de nous une faute potentielle que l'enquêteur risque de mettre au jour et il n'y a qu'une différence de degré, et non de nature, entre l'assassin démasqué et les coupables latents que nous demeurons.*³⁰⁰

Citons une fois de plus *Pars vite et reviens tard*. Les convives de l'hôtel Decambrais sont tous des suspects: il y a là Joss le Guern, le nouveau locataire et le crieur ; Lizbeth qui y loge gratuitement mais qui s'occupe du dîner ; Castillon, un forgeron retraité ; Evelyne Curie, une petite femme de moins de trente ans, sans oublier le propriétaire Decambrais; et les suspects qui deviendront les plus importants : Marie-Belle et Damas Viguié. C'est ce dernier qui diffuse la menace de

²⁹⁹ Fred Vargas, *Sans feu ni lieu*, Paris : Editions J'ai lu, 2008, p.128-p.129

³⁰⁰ Yves Reuter, *op.cit.*, p.50

la peste, même si ce n'est pas la peste qui tue. Mais il a son mobile du crime avec un passé secret :

A vingt-quatre ans, il (Damas) découvre un procédé de fabrication qui divise par cent les risques de failles dans un acier alvéolé léger comme une éponge...Un type décide de ne rien monnayer et d'arracher tout bonnement cet acier à Damas, ni vu ni connu. Il lance sur lui six hommes, six chiens sauvages, qui l'humilient, le torturent et violent sa petite amie...Un mois plus tard, son amie se jette par la fenêtre....Accusé d'avoir défenêtré la jeune fille, il prend cinq ans qu'il finit de purger il y a un peu plus de deux ans.³⁰¹

En plus de certains personnages typiques du roman à énigme, nous constatons que la mort et la peur sont les thèmes constants des romans vargassiens. La mort, ce serait le thème éternel du roman policier; ce qui est consubstantiel et non négligeable, c'est la peur qui peut être présente tout au long du texte. Fred Vargas ne transgresse pas cette loi de base. Ses œuvres commencent toujours par le meurtre dont l'action est ellipsée :

J'ajouterai même que plus ce cadavre est mort, mieux cela vaut. Faire lire trois cents pages sans même offrir un meurtre serait se montrer trop exigeant à l'égard d'un lecteur de romans policiers. Après tout, la dépense d'énergie du lecteur doit se trouver récompensée.³⁰²

Dans *L'homme à l'envers*, le crime est plus ou moins singulier, car ce n'est pas un crime humain

...loups du Mercantour passent une fois de plus à l'attaque dans un canton des Alpes-Maritimes jusqu'ici épargné. On évoque cette fois une bête d'une taille

³⁰¹ Marc Lits, *op.cit.*, p.109

³⁰² André Vanoncini, *op.cit.*, p.121

*exceptionnelle. Réalité ou légende ? Sur place...*³⁰³

Quant à *Sans feu ni lieu*, un fait divers de meurtre se place au tout début du roman:

*Le tueur fait une seconde victime à Paris. Lire p.6*³⁰⁴

Ineffaçable, la peur devient le moteur psychologique de la victime potentielle et même de l'enquêteur, même si ce dernier, bénéficiaire de son savoir et son pouvoir, est considéré parfois comme un vaillant qui n'a peur de rien :

*On remarquera d'ailleurs que le détective, celui qui possède le savoir, est le seul à ne pas avoir peur, à ne pas craindre la mort que son infaillibilité lui permet de tenir à distance.*³⁰⁵

Que ce soit la peur de la violence (le trident), de la pandémie (la peste), ou du loup (loup-garou), l'écriture ne peut la chasser même après l'arrestation du coupable, parce que la peur que l'être humain peut éprouver pour la mort est perpétuelle; elle date de la naissance de l'homme et elle ne l'a jamais quitté. Cette terreur ancestrale se présente souvent sous forme de contes, de légendes, et de mythes. L'homme, pris de panique face à la mort, reste au contraire fasciné par elle. En ce sens, nous pourrions dire que l'homme éprouve, avec une joie douloureuse, de la peur vis-à-vis de la mort.

En même temps, il est à noter que, dans certains des romans de Vargas, le crime se produit après des prémices mystérieuses et originales. Dans *Pars vite et reviens tard*, un message étrange qu'on ne sait qui a glissé dans la boîte du crieur suscite l'attention de Decambrais, qui l'a communiqué à Adamsberg :

« Et puis, quand les serpents, chauves-souris, blaireaux et tous les animaux qui vivent dans la profondeur des galeries souterraines sortent en masse dans les

³⁰³ Fred Vargas, *L'homme à l'envers*, Paris : Editions J'ai lu, 2008, p.11

³⁰⁴ Fred Vargas, *Sans feu ni lieu*, Paris : Editions J'ai lu, 2008, p.5

³⁰⁵ Marc Lits, *op.cit.*, p.112

champs et abandonnent leur habitat naturel ; quand les plantes à fruits et les légumineuses se mettent à pourrir et à se remplir de vers (...) »³⁰⁶

Nous avons sommairement analysé le personnel et les thèmes qui sont typiques du genre. Et nous découvrons que l'énigme domine tout au long de ces romans. L'énigme est incontestablement l'élément indispensable du roman à énigme dont elle est également la quintessence:

Pour toute une part, le roman policier est donc construit sur cette « forme simple » qu'est l'énigme et s'apparente à ces divertissements de l'esprit que sont la devinette, la charade ou encore les mots croisés.³⁰⁷

L'énigme voit le jour au moment du crime ou de la crise. La confusion et l'obscurité nécessitent l'intervention de l'enquêteur. La résolution de l'énigme ne peut être réalisée que par l'investigation. Et au fur et à mesure, la clarté émerge et l'élucidation se développe patiemment. Mais cet avancement linéaire pourrait simplifier l'intrigue et risque de rendre fastidieux le récit. Pour que l'intérêt du lecteur soit activé, l'auteur doit faire tout son possible pour tenir l'énigme en vie en enchevêtrant des indices et en obscurcissant les informations :

De fait, plus va le roman, plus l'information s'accumule, plus le détective rassemble indices et preuves, et plus les choses s'embrouillent. C'est que l'énigme se démultiplie au gré de la fluctuation des hypothèses. C'est encore qu'il importe à l'auteur d'empêcher le lecteur de découvrir trop tôt la solution du problème, c'est-à-dire avant le terme du roman. Et, complice, le détective s'entend pour retenir par-devers lui quelques informations décisives qu'il ne libérera qu'en temps voulu.³⁰⁸

³⁰⁶ Fred Vargas, *Pars vite et reviens tard*, Paris : Editions J'ai lu, 2008, p.19

³⁰⁷ Jacques Dubois, *op.cit.*, p.139

³⁰⁸ *Ibid.*, p.143

Très souvent, pour surprendre le lecteur qui connaît déjà les clichés et les stéréotypes du roman policier, le dénouement se révèle du même coup différent de ce qu'il imaginait.

Au tout début de *L'Homme à l'envers*, nous sommes informés que Lawrence, scientifique canadien, vient dans ce petit village pour faire un reportage au sujet des loups:

*Lawrence voulait filmer à tout prix. C'est pour ça qu'il était venu, pour filmer les loups, puis remballer son reportage au Canada. Mais depuis six mois, il diffèrait son retour sous des prétextes obscurs. Pour dire la vérité, le Canadien s'incrustait. Jean Mercier savait pourquoi. Lawrence Donald Johnstone, spécialiste renommé des grizzlis canadiens, était tombé cinglé d'une poignée de loups d'Europe. Et il ne se décidait pas à le dire. De toute façon, le Canadien parlait aussi peu que possible.*³⁰⁹

Ce court passage ne donne pas seulement les informations personnelles de Lawrence, mais nous conduit à plusieurs réflexions: ce personnage vient-il vraiment pour filmer les loups? Cela est vite confirmé. Mais nous ne pouvons nous empêcher de nourrir des soupçons: il serait impossible que l'auteur crée ce personnage sans le lier au meurtre. Cependant, vu son statut de "spécialiste renommé", ce serait stéréotypé de lui faire jouer le rôle du meurtrier. Plus encore, "Jean Mercier savait pourquoi" nous rend vigilants: Lawrence sera-t-il le meurtrier? Quel est son secret?

Vargas joue le premier tour de passe-passe:

Lawrence s'étendait au sol, au frais, mains sous la nuque, et il pensait à Camille, il pensait à son corps et à son sourire. Camille était propre, Camille était parfumée, et surtout, Camille possédait une grâce inconcevable, qui faisait trembler les mains, le ventre et les lèvres. Jamais Lawrence n'aurait imaginé trembler pour une fille aussi brune, aux cheveux raides et noirs, taillés sur la nuque, et qui

³⁰⁹ Fred Vargas, *L'homme à l'envers*, Paris : Editions J'ai lu, 2008, p.7

ressemblait à Cléopâtre.³¹⁰

Ce court récit rassure le lecteur qui aurait déjà considéré Lawrence comme un suspect avant que le crime ne se produise. Nous respirons donc de soulagement: nous avons la réponse à “Pourquoi s’incruste-il dans le village?”. Est-ce l’amour qui le retient là. Il est grand, beau, et tendre. Sans doute que Camille et lui fassent un plus beau couple qu’avec Adamsberg, et qu’il puisse aider Adamsberg à élucider le futur crime. Toutefois, quand nous découvrons, à la fin du roman, que c’est Lawrence qui fait courir la rumeur d’un loup-garou en assassinant Suzanne Rosselin, nous serons très étonnés et plus encore en découvrant son secret et son projet de vengeance. Cela est le second jeu de Vargas: certes, son étude des loups et son amour pour Camille sont de vraies informations, mais elles sont secondaires et nous mènent loin des indices-clés que Vargas cache avec virtuosité pour les révéler au bout du roman. Comme l’affirme Jacques Dubois:

Surtout, puisqu’il importe que le nom du coupable soit inattendu et improbable, le romancier est enclin à retenir pour le rôle le moins suspectable des suspects. Cela signifie qu’il se contraint à métamorphoser de but en blanc une figure jusque-là avenante ou simplement neutre en un représentant avéré de la faute ou du mal.³¹¹

Par ailleurs, la fin du roman à énigme ne consiste ni en châtiment ni en récompense. En revanche, ces intrigues sont reléguées au second plan, rejetées ou renvoyées à l’implicite par rapport à la tension qui subsiste jusqu’aux derniers mots du roman. Cette tension qui se caractérise également par la technique de double récit comprend la narrativité du texte et le discours final explicatif, argumentatif ou didactique. Pour le lecteur, les écheveaux vont bientôt être débrouillés, la tension culminante entre le mystère et la solution va s’apaiser.

Pour conclure, nous remarquons que les romans vargassiens peuvent être

³¹⁰ *Ibid.*, p.16.

³¹¹ Jacques Dubois, *op.cit.* p.144

regardés comme disciples du roman à énigme. D'abord, ses oeuvres correspondent immanquablement à la structure duelle, qui est la composante structurelle essentielle du roman à énigme. Ensuite, l'effet visé de ses romans joue tout de même sur un « jeu intellectuel » entre l'enquêteur et le criminel, de même qu'entre l'auteur et le lecteur. Ses romans sont en outre le résultat d'un travail minutieux sur l'énigme, le code herméneutique, la distribution de l'information, ainsi que sur la reconstitution retardée. De plus, comme dans le roman à énigme, les scènes de violence sont, dans une large mesure, euphémisées dans ces romans. Les séquences, comme les discussions, les interrogatoires, les aveux et les révélations finales, sont respectées et les dialogues occupent une place assez importante.

2.2. L'hybridité des codes : une tentative de brouiller les pistes

Nous avons découvert, avec certitude, nombre d'ingrédients du roman à énigme dans la création de Fred Vargas. Le paradoxe est que nous ne pouvons affirmer que les romans vargassiens peuvent sans conteste être classés dans ce sous-genre. Fred Vargas accorde en effet la primauté à la dominante essentielle du roman à énigme tandis que les variantes sont perceptibles dans ses romans. Ces variantes permettent de transgresser des lois du code du roman à énigme, et d'agencer des stéréotypes pour faire surgir du nouveau, ce qui relève justement de la dimension esthétique que le roman policier peut contenir. Fred Vargas joue avec les codes génériques et atteint un certain équilibre avec le contrat de lecture portant sur l'effet de surprise. Bien fondés sur la structure récurrente du roman à énigme, la source d'originalité est inscrite dans le rapport ambigu avec le roman noir et dans l'emprunt aux éléments du genre fantastique. Par conséquent, notre tentative de déterminer le positionnement singulier de Fred Vargas impose d'aller plus loin dans ce que nous appelons l'hybridité des codes. Nous tenterons d'apporter un éclairage aux procédés dont Fred Vargas se sert pour transgresser des règles de fonctionnement du roman à énigme. Plus encore, les procédés qui créent l'effet de surprise dans un roman deviennent facilement des stéréotypes dans le roman suivant, ce qui est lié aux contraintes du genre policier. Cela exige qu'un écrivain de talent brise constamment la concordance pour élargir l'horizon du genre. Pour revenir à Fred Vargas, nous avons noté que sa tentative de brouiller les limites du genre policier, ce qui provoque une certaine impossibilité de classer l'auteure dans une sous-catégorie et révèle donc une certaine valeur esthétique grâce à sa subversion des paradigmes. Pourtant, nous affrontons tout naturellement une interrogation: pour se libérer du carcan du genre, Fred Vargas a-t-elle été enchaînée par sa propre formule, étant donné que les variantes du noir et du fantastique semblent devenir constantes dans ses romans plus récents? Pour entrer en détail, nous tenterons d'analyser la filiation entre les romans vargassiens et le roman noir.

2.2.1. Le positionnement à la lisière du noir : la modération de la problématique sociale et le registre noir faible

Il arrive souvent que les trois sous-catégories procèdent par emprunts de l'une à l'autre. C'est la raison pour laquelle les frontières tendent à être brouillées. Dans ce cas, on aurait du mal à positionner les œuvres de certains écrivains, parce qu'en respectant, dans des mesures différentes, les codes génériques, ils cherchent également à s'offrir une identité singulière avec des variations de traits thématiques, narratifs, structurels et stylistiques. Cela pose des problèmes tant pour l'identification du genre du côté du lecteur que pour les écrivains, qui tentent de se positionner à l'aide d'une appellation générique qui semble être ambivalente. Le choix de l'appellation générique dépend en quelque sorte de la posture de l'écrivain.

Pour Fred Vargas, le choix de l'appellation générique constitue un point crucial pour exprimer son positionnement singulier vis-à-vis du roman policier et du roman noir. La singularité du *rom'pol* semble exprimer ses tentatives de recherche et d'expérimentation afin d'éviter d'être classée, d'une manière simpliste, dans une des sous-catégories du genre policier, comme elle le dit dans un entretien :

Je les appelle «Rom Pol 1», «Rom Pol 2»... Et je dis «essai» parce que chaque fois, je vise une cible que je tente de définir de plus en plus précisément. Puis je tire et je vois que je suis encore à côté. Donc, j'espère toujours que dans le prochain roman, j'atteindrai ce que je cherche. Mais comme je rate systématiquement, je réécris un roman pour m'approcher plus près.³¹²

Pour elle, le "rom'pol" peut relever du roman policier, et la locution « roman policier » est fréquemment utilisée par l'auteure :

J'ai une déférence volontaire à certains aspects du genre. Par exemple, ce que j'aime dans le roman policier, c'est l'idée de la tension et du soulagement. Ah, cette bonne vieille catharsis ! On s'angoisse un moment pour des problèmes totalement

³¹² Entretien de Christine Ferniot avec Fred Vargas, *Lire*, 25 octobre 2001.

*fictifs qui seront résolus. N'achète-t-on pas souvent un roman policier pour ce plaisir du ressort qu'on tend et qu'on lâche ? Ca m'ennuierait de ne pas y souscrire car j'ai beaucoup de respect pour le principe de la distraction. Je ne le trouve pas futile.*³¹³

Cependant, l'auteure emploie également la locution « polar » comme synonyme de « roman policier à énigme » :

*Les polars que j'écris, comme la plupart des romans à énigmes, perpétuent la tradition des contes et des légendes. Ce sont des livres fondés sur l'inconscient collectif : des histoires dont nous avons besoin pour vivre. Elles sont bâties sur la même structure, autour d'un danger vital, que ce soit le Minotaure dans le labyrinthe, un dragon caché au milieu de la forêt ou un tueur en série tapi dans la ville. Les romans policiers ne sont pas des romans du bien et du mal, de l'ordre et du désordre, mais des romans de la mort. Après une série de fausses pistes, le héros va triompher. Nous sommes dans un processus de catharsis pour dénouer l'angoisse de la mort.*³¹⁴

Et il faut encore remarquer que Fred Vargas ne se définit pas comme auteur de roman noir. Ses romans s'apparentent à ses dires à des contes pour adultes et à ses yeux le roman policier doit déboucher sur une résolution apaisante au lieu de cultiver la vision sombre et désespérée, caractéristique du roman noir :

Je persiste à penser que le roman policier, plus que le roman noir, est sur la ligne littéraire des contes, en raison de sa structure, de ses règles, de ses obligations intrinsèques. Le conte de fées n'est pas moral, le roman policier non plus. Les deux posent la question: quelle est la voie vitale, comment on fait pour s'en sortir? Par ailleurs, il n'y a pas de punition dans le conte de fées, pareil pour le roman policier: on ne sait pas ce qui va arriver à l'assassin après qu'il a été démasqué et on s'en fout, ce n'est pas le sujet. Ensuite, dans les deux, il y a l'obligation d'une fin heureuse, vachement dure à écrire, mais très importante pour faire endurer au lecteur toutes les horreurs qui précèdent. Je continue à croire que les romans policiers sont des

³¹³ Ibid..

³¹⁴ Propos recueillis par Michel Abescat et Hélène Marzolf, *op.cit.*.

*histoires fondées sur une catharsis. Du coup on me reproche de les considérer comme des médicaments. Moi j'estime qu'il n'y a pas de honte à ça.*³¹⁵

D'autre part, elle dit que ses romans ne sont pas du roman noir en affirmant que l'engagement politique va nuire à la valeur littéraire, et la violence qu'elle met en scène n'a pas pour vocation d'entreprendre une critique sociale, ce qui tient ses romans à l'écart du roman noir:

*L'idée, aujourd'hui courante, que le roman policier serait en charge de la réalité et de la critique sociale me paraît un contresens. Le simple témoignage conduit droit à la sortie de route littéraire. Tout comme le discours politique. Quant à la violence, il est hors de question que j'écrive des livres « dont on ne sort pas indemne ». Mon objectif, c'est au contraire de raconter des histoires telles que le lecteur aille mieux après les avoir lues. Je mets la violence en scène, car sans elle, il ne peut y avoir de catharsis. Mais je ne m'approche pas trop près. Charcuter à plaisir la blessure ne sert à rien. L'essentiel est d'inventer une histoire qui débouche sur une résolution, une avancée, pas sur le cul-de-sac et le découragement. L'essentiel est de ne pas abandonner le lecteur dans un état de sidération, mais de le ramener nourri d'une expérience, d'une connaissance qui lui permettent de faire face à ce qu'il a vu. Et tant pis pour les sarcasmes sur « les livres qui finissent bien » ou sur « Fred la gentille ». Dans la vie réelle, je ne suis pas enfermée dans une bulle. Dans ma famille, on était politisé dès l'âge de 10 ans. Si je souhaite intervenir sur ce plan, j'écris des articles, je participe à des manifestations, j'aide Battisti à se défendre.*³¹⁶

Selon les explications de l'auteur, nous serions capables de décoder le terme « rom'pol » sous deux angles : d'abord, le « rom'pol » peut être perçu comme l'abréviation de roman policier. Elle respecte, dans une certaine mesure, les règles du roman policier classique, soit l'énigme et la résolution. Ensuite, la locution « polar » semble une appellation familière du roman policier, et le « rom'pol » pourrait aussi

³¹⁵ Entretien de Delphine Peras avec Fred Vargas, *L'Express*, 19 juin 2008.

³¹⁶ Propos recueillis par Michel Abescat et Hélène Marzolf, *op.cit.*

être considéré comme la fusion du roman policier et du polar. Enfin, le roman policier ou le polar n'est pas chargé d'une problématique sociale, ce qui le distingue manifestement du roman noir.

Néanmoins, nous ne pouvons estimer, d'une manière simpliste, que les romans vargassiens ne relèvent que du roman policier à énigme, parce qu'il ne s'agit pas d'ignorer l'hybridité générique parmi les sous-genres dont les limites tendent à se brouiller. Ayant recours à ce brouillage, les romans ont droit aux variations et à la souplesse au niveau des traits structurels, narratifs, et thématiques; et l'auteur peut manifester sa singularité et sa labilité en respectant les normes canoniques du genre, soit pour renforcer la légitimité de ses romans, soit pour garder une position marginale dans le cadre du genre. Quant aux romans vargassiens, il n'est pas difficile de remarquer qu'ils sont une combinaison entre le tragique et le réenchantement et que le registre tragique de ses romans est plus faible que le roman noir.

Donnons pour exemple une histoire dans son *Un peu plus loin sur la droite* publié en 1996. Nous constatons que ce roman, semblable au roman noir, aborde le sujet de l'Histoire officielle: Louis Kehlweiler, fil d'un soldat allemand déserteur et d'une jeune résistante du Cher, est à la poursuite des « méchants » dont sa mère lui a donné la liste et dessiné les visages. C'est ainsi qu'il démasque un ancien collaborateur du nazisme, René Gillot, qui était responsable d'avoir, avec l'aide de ses miliciens, violé les femmes, uriné sur ses captifs et immolé par le feu onze membres d'un réseau de résistance ainsi que sept juifs. Le milicien avait de surcroît l'ambition de conquérir, sous une fausse identité, la mairie de Port-Nicolas, avec le soutien actif de ses réseaux d'extrême droite. Cette histoire, n'étant pas l'axe de l'intrigue, ne parcourt qu'en filigrane l'ensemble du roman. Nous observons que Vargas traite ce genre de sujet avec modération pour ne pas aller jusqu'à l'engagement politique. Comme le dit Vargas:

*Ce n'est pas un roman de justice mais un roman de connaissance : le but ne consiste pas à punir mais à identifier.*³¹⁷

Par ailleurs, nous découvrons la similitude entre les romans de Fred Vargas et le roman noir au niveau du registre émotionnel. Nous savons que le roman noir se caractérise par une perception sombre, voire même désespérée de la société, et par le témoignage ou la dénonciation de la violence que la société impose à l'individu ou à un groupe de la population. Dans les romans vargassiens, il existe de même une sorte de déterminisme social qui s'exprime par la tragédie des personnages défavorisés et marginalisés. Dans *Sans feu ni lieu*, par exemple : Clément, le jeune homme qui est atteint par une maladie mentale a de sérieuses difficultés de concentration et des problèmes d'élocution. Il a été élevé par la prostituée Marthe Gardel parce que son père ne s'en occupait pas. On le traite de mauvaise graine. Il a courageusement sauvé une femme d'un viol, mais malheureusement a fait l'objet d'une machination de Paul Merlin, directeur de l'institut Merlin, et est devenu un bouc-émissaire idéal. Vargas a expliqué son intérêt pour de tels personnages marginaux :

Ils ne sont ni étranges ni marginaux, ils sont seulement ces gens, très nombreux, que notre société met de côté et ne veut pas voir, et qu'elle exclut en les nommant « les marginaux ». Pour moi, ils ne le sont pas : ce sont tout simplement des gens qui ne sont pas coulés dans le fameux « moule » qu'exige notre société, des gens qui ne marchent pas nécessairement comme « il le faut », des gens qui rêvent, ou qui espèrent, ou qui vivent autrement. Des « décalés », dit-on, pour un détail, pour un cheveu. La société les nomme « les inadaptés ». Non, c'est l'inverse : c'est la société qui est étrange et inadaptée, qui a connu une idée de l'homme si petite, si étroite qu'elle ne peut englober l'immense variété des êtres. Cette société passe son temps à nous ranger, à nous noter, à nous classer, à nous étiqueter. J'essaie, à ma manière, à

³¹⁷ Pierre Barthélemy, *op.cit.*.

*ma mesure, d'enlever ces étiquettes, qui sont souvent collées si tôt sur le front des jeunes gens.*³¹⁸

De plus, l'origine du crime dans ses romans remonte souvent à une enfance malheureuse ou à un événement douloureux. Même les meurtriers sont des victimes, ayant subi des tortures et des oppressions dans leur enfance. Comme le dit Natacha Levet :

*L'Univers de Fred Vargas est marqué par le mal, et ce mal est social : les personnages ne tuent pas parce qu'ils sont mauvais, ils tuent parce que leur famille, leur milieu professionnel les ont privés de la reconnaissance à laquelle ils estimaient avoir droit, parce que les rapports inter-individuels sont tissés de violence sourde.*³¹⁹

Dans *Pars vite et reviens tard*, la vraie tueuse, Marie-Belle, révèle les tenants et les aboutissants de sa trajectoire criminelle dans sa lettre écrite à Adamsberg :

*Notre père, c'était peut-être le roi de l'aéronautique, mais c'était surtout le roi des salopards, faut bien que vous le compreniez. Il ne savait qu'engrosser et foutre des roustes. Il avait un premier fils, un déclaré qu'il a élevé dans la soie à Paris. Je parle de ce timbré de Damas. Nous, on était la famille honteuse, les prolos de Romorantin, et il a jamais voulu nous reconnaître. Question de réputation, il disait. En revanche, questions baffes, il ne marchandait pas, et avec ma mère et mon frère, on s'en est pris des sérieuses. Moi, je m'en foutais, j'avais décidé de le tuer un jour mais finalement, il s'est fusillé tout seul.*³²⁰

Bien évidemment, le traumatisme familial est dans le fond social : le manque d'amour paternel, le sentiment d'être abandonnée, la haine et la jalousie de son demi-frère Damas, la vie modeste. C'est pour tout cela que Marie-Belle, après la mort de son père, ne cesse de comploter une vengeance sur Damas.

³¹⁸ Josiane Grinfas, *op.cit.*

³¹⁹ Natacha Levet, *op.cit.*, p.450

³²⁰ Fred Vargas, *Pars vite et reviens tard*, Paris: Editions J'ai lu, 2008, p.334-335.

La même chose se produit dans *Sous les vents de Neptune* :

*L'humiliation du père, portant sa main amputée, l'ambition de la mère, mortifiante. Dans cet étau, le futur juge, altéré, avide d'abolir la faiblesse du père, de transformer l'infirmité en pouvoir. En tuant avec le trident comme avec la main difforme, devenue instrument de toute-puissance. Fulgence avait gardé de sa mère la passion de la domination et de son père la vexation intolérable d'un faible. Chaque coup du trident meurtrier rendait honneur et valeur à Gérard Guillaumond, qui avait coulé vaincu dans les vases de l'étang.*³²¹

Dans ces deux cas, il est à noter que Fred Vargas est également très sensibilisée à la causalité entre le crime et le mal social. Elle ne punit pas les meurtriers, par contre, elle donne, avec beaucoup de compassion, l'explication de leur vie tragique. L'acte du criminel est perçu comme une révolte radicale contre la société et la vie injuste de l'individu sans aucune défense. Si nous disons, sous cet angle, que ses romans ne sont pas sans ressemblances avec le roman noir, elle met pour sa part l'accent, en revanche, sur la fin heureuse pour le tenir à distance, ce qui nous permet de découvrir la singularité de ses romans. Et cette singularité n'est pas sans importance, parce qu'elle est un des facteurs qui font de Vargas une polareuse inclassable. Plus encore, on considère que ses rom'pols donnent naissance à un autre sous-genre, comme le confirme Marc Dugain :

*Elle est en train de faire ce que peu de personnes arrivent à faire : elle crée un genre dans un genre.*³²²

Sous les vents de Neptune est très typique de cette tendance. Dans ce roman, nous pouvons sans difficulté nous aviser de l'hostilité et du scepticisme dont Adamsberg fait preuve envers Danglard, ou de son antipathie pour ses collègues Favre et Retancourt. Il demeure rétif, nerveux, voire même intraitable, notamment après qu'il a lu un article de presse faisant part de l'assassinat d'une jeune fille, et des

³²¹ Fred Vargas, *Sous les vents de Neptune*, Paris : Editions J'ai lu, 2008, p.367.

³²² Pierre Barthélemy, *op.cit.*.

souvenirs atroces lui sont revenus comme celui des trois pointes de trident, l'inculpation de son frère, et la hantise du juge mort-vivant.

Nous avons l'impression que le commissaire est complètement dépassé par les investigations en ne faisant que voir son rival tuer sans aucun scrupule. Comme une proie inconsciente de l'attaque, il se laisse chasser dans un bois au Québec. Tombé dans le piège, il est impliqué dans l'assassinat d'une fille et recherché par la police québécoise. Placé en garde à vue, il arrive à prendre la fuite avec l'aide de ceux dont il se méfiait : Danglard et Retancourt, et de retour en France, il est obligé de se cacher pour ne pas être arrêté par ses collègues. Curieusement, il a enfin résolu tout le mystère avec l'assistance d'une vieille femme, qui est très douée en informatique.

Beaucoup de tensions intensément accumulées sont apaisées par la résolution finale très jubilatoire ponctuée par la réhabilitation d'Adamsberg, la réunion entre Adamsberg et son frère, et la promotion de Danglard :

*Les discours achevés et Danglard médaillé, la salle du Concile s'emplit des effusions, discussions, voix et cris rechaussés par le champagne. Adamsberg alla saluer les vingt-six agents de sa Brigade qui, depuis sa fuite, avaient tous attendu le souffle court durant vingt jours, sans qu'aucun ne vacille vers l'accusation.*³²³

Il est probable que, dans les romans vargassiens, la fin heureuse est la caractéristique la plus convaincante qui permet de les distinguer du roman noir, comme l'explique Vargas :

Dans tous les cas, le héros doit trouver le chemin de sa vie parmi les tentations antivitales pour aboutir à une catharsis symbolique qui, par ricochet, peut aider le lecteur à résoudre ses propres angoisses. Le roman policier a intégré cette grille simple-héros, labyrinthe représenté par l'égarement du lecteur et les fausses pistes, résolution d'une difficulté, apaisement-, un code dont je pense qu'il a des racines profondes..... Mais je ne peux pas écrire des romans noirs, où tout finit par une

³²³ Fred Vargas, *Sous les vents de Neptune*, Paris : Editions J'ai lu, 2008, p.436.

*grisaille qui rend triste, angoissé pour huit jours. Je ne peux me résoudre à laisser mon lecteur dans le pétrin, ou peut-être est-ce moi que je ne veux pas laisser toute seule.*³²⁴

Donc, cette absence de finale apocalyptique devient un élément constant de ses romps, comme elle le dit :

*Ce n'est pas mon genre, conclut-elle. Mes « romps » sont toujours résolutoires. Je ne laisserai jamais un lecteur arriver au terme de mes livres sans apaiser ses angoisses et ses tensions. Il est tellement aisé de verser dans la tragédie. Moi je veux continuer à écrire des fins heureuses. Même si cela revient à passer dans la navigation au ras des rochers, au risque d'éventrer la coque du livre. Au fond, un roman, c'est comme un bateau, chaque lecteur ne prend-il pas le large en s'y plongeant ?*³²⁵

D'ailleurs, bien que nous puissions trouver certains éléments qui se rapportent, plus ou moins, au roman noir, ils n'appartiennent pourtant pas aux dominantes des romans vargassiens, d'autant plus que Vargas cherche à s'éloigner des éléments typiques du roman noir, comme le réalisme, le sexe, et la violence :

*L'actualité n'inspire pas Fred Vargas. « Trop contingent pour moi. Je cherche à être vraisemblable plutôt que réaliste. L'écume des jours ne m'intéresse pas, j'essaie de nager en eaux profondes. Puis, ce sont des histoires vraies ayant appartenu à des personnes. Je ne me sens pas le droit d'utiliser leur vie pour écrire mes romans, c'est pour moi un tabou moral absolu .» Il y a d'autres tabous chez Vargas : le sexe, la violence, que l'on ne trouve dans aucun de ses livres. Elle se distingue de nombreux écrivains actuels de polars, qui entretiennent des relations plutôt ambiguës avec le mal.*³²⁶

³²⁴ Pierre Barthélemy, *op.cit.*

³²⁵ Olivier Delcroix, « Fred Vargas, chercheuse le jour, romancière la nuit », *Le Figaro*, le 27 avril 2004.

³²⁶ Cécile Dodat, « Fred Vargas, la polarde du polar », *La Croix*, le 29 août, 2003.

Les romans de Vargas s'intéressent aux états et aux comportements des êtres humains plus qu'à la société et qu'à la politique. Elle joue sur les conventions du roman policier pour ne pas exclure la gravité :

*Mais s'ils s'intéressent au réel, les romans de Fred Vargas ne sont pas réalistes. Leur fil conducteur est précisément de détecter « ce saugrenu de chacun des êtres, leur état individuel, leurs originalités aux effets incalculables », écrivait-elle dans Dans les bois éternels. Partant d'un tel principe, l'auteur s'en donne à cœur joie tout en respectant scrupuleusement une certaine rationalité.*³²⁷

Vargas exprime aussi dans un entretien son point de vue sur le réalisme et le roman policier :

*Prenez Agatha Christie : elle ne s'attendrit pas souvent. Quand quelqu'un annonce à un personnage la mort de sa fille ou de son fils, il n'y a pas de chagrin. C'est irréaliste, comme tous les polars. En fait, il n'y a rien de plus irréaliste que le polar. Un roman policier est une oeuvre onirique au fond. Les histoires des polars ne peuvent pas exister dans la réalité, même chez Ed McBain et son 87^e district, c'est impossible.*³²⁸

Par ailleurs, Fred Vargas insiste souvent sur son art du décalage, tant pour les personnages que pour les intrigues, afin de ne pas s'en tenir au réalisme :

*"Pour moi, la fiction est un lieu de déplacement de la réalité, une variation sur le thème de la vie. C'est dans cet interstice entre le réel et le non-réel que peuvent se glisser des regards différents, des imaginaires possibles, tout un monde que le roman doit prendre en charge. J'aime travailler sur ce décalage, juste un peu en marge pour laisser une porte ouverte entre la réalité et l'imaginaire."*³²⁹

³²⁷ Gérard Meudal, « Fred Vargas, le polar animal », *Le Parisien*, le 27 juin 2008.

³²⁸ Propos recueillis par Christine Ferniot, « Fred Vargas : on pourrait dire que c'est une imposture », *Lire*, juin 2011.

³²⁹ Alain Letot, « Le noir lui va bien », *Impact Quotidien*, 3 mars 1998.

Dan un autre entretien, elle réitère sa volonté de détourner la réalité pour montrer une certaine fantaisie :

*J'essaye de le rendre plus réel en le rendant moins réaliste. Je n'invente rien, la littérature est une recomposition du réel et non pas une copie fidèle de la réalité. Pour faire un livre, je me sens obligée de me décaler de cette réalité pour mieux attraper un réel un peu plus compact, un peu plus vrai, un peu plus dense que cette réalité rapide qui transmet les modes et les tics de langage, mais moins de vérité qu'on pourrait espérer.*³³⁰

Ses personnages, bien que secondaires, sont par conséquent créés d'une façon très originale, ce qui nous donne une impression surprenante d'entre le réel et le non-réel, et d'entre la réalité et la fantaisie. Donnons pour exemple Joss Le Guern dans *Pars vite et reviens tard* : du point de vue socio-professionnel, il fait partie des marginaux après qu'une violente altercation avec son armateur l'a jeté au ban de la société. Mais l'originalité consiste dans le fait qu'il est devenu crieur de nouvelles à Paris et qu'il communique avec son arrière-arrière...-grand-père, décédé depuis des générations.

Josette, qui apparaît dans *Sous les vents de Neptune*, est de même une vieille dame bourgeoise, longtemps mariée à un armateur fortuné. Elle est coquette, bien coiffée et porte perles et tailleurs. Mais incroyablement c'est aussi une hackeuse, spécialiste en informatique depuis l'âge de 65 ans. Ses talents se révèlent d'une efficacité redoutable, même contre les serveurs du FBI. Adamsberg n'aurait pu se tirer d'affaire sans son aide.

Louis Veyrenc de Bilhc, qui fait son apparition *Dans les bois éternels*, est, quant à lui, un nouveau lieutenant de la Brigade aux cheveux de feu, mi-roux mi-bruns. Sa relation avec Adamsberg est très conflictuelle suite à un vieil accident dans lequel il a été malmené par une bande. Ce personnage traumatisé dans son

³³⁰ Dominique Aussenac, « Retournement des morts », *Le Matricule des Anges*, août-septembre 1999.

enfance a ses propres signes particuliers : il a l'habitude de parler en alexandrins, influencé par sa grand-mère passionnée par Racine.

Pour conclure, nous pouvons remarquer que, dans les romans vargassiens, les éléments qui peuvent se raccorder au roman noir relèvent du registre émotionnel, et que le registre sombre et tragique est traité avec beaucoup de délicatesse. La faible dose de noir aide à analyser l'état de l'existence des individus au lieu d'avoir pour l'objectif de se soucier de réalisme social. Pour s'en éloigner, cette légère quantité de "noir" ne semble être qu'au service de la fin heureuse. Malgré les personnages exclus qui peuvent représenter des failles sociales, Vargas insiste: « je ne fais pas de reportage social »³³¹, affirme-t-elle, « J'ai horreur de la cruauté documentée, je ne supporte pas la violence, je me refuse à ensanglanter le tableau ».³³² Et l'absence de violence peut aussi prouver que ses romans ne sont pas dans la lignée du noir :

*Les gens que je tue n'ont pas de parents, pas de fratrie, personne pour les pleurer car si je tue quelqu'un qui a une mère, un frère, une soeur, ça me paraît intolérable. Je suis capable de tout changer dans mon histoire pour qu'il n'y ait pas de drames familiaux, pas de chagrin.*³³³

Et elle fait de son mieux pour s'éloigner du réalisme, comme elle le dit dans un entretien :

Tout ce qui pourrait faire référence à la politique, je limite autant que je le peux. Et pourtant, ça me tient à coeur. Mais j'en mets le moins possible. Car, soit j'écris un livre politique ou un essai, soit j'écris une fiction avec un très léger message. Tout ça me rappelle la phrase de Stendhal : « La politique est une pierre attachée au cou de la littérature. »

³³¹ Alain Nicolas, *op.cit.*.

³³² C.R. « Fred Vargas, le polar au féminin », *Bonne Soirée*, le 26 novembre 1997.

³³³ Propos recueillis par Christine Ferniot, *op.cit.*

Evidemment, je ne suis pas Stendhal, car à chaque fois je ne peux pas m'empêcher de glisser une référence politique. Or, c'est d'un lourd, d'un mauvais, du point de vue littéraire !³³⁴

Enfin, nous pouvons percevoir sa volonté de n'être classée dans aucune sous-catégorie et son appellation « rompol » pour ses livres en est la preuve. Nous avons auparavant souligné son respect et son dépassement par rapport au roman à énigme et son rapport décalé avec le roman noir. Le néologisme « rompol » serait peut-être le terme convaincant pour traduire cette spécificité et cette singularité des romans vargassiens. Dans la sous-partie suivante, nous allons continuer de faire le point sur son éloignement du réalisme en orientant notre regard sur son recours au fantastique.

³³⁴ *Ibid.*

2.2.2. La tendance à affaiblir la visée réaliste : le recours au fantastique.

Selon Marc Lits, le roman policier a pour enjeu fondamental de répondre à certains besoins du lecteur :

*Plaisir de lire une histoire d'abord, désir d'être associé à des héros porteurs de nos rêves imaginaires, volonté d'exorciser nos peurs latentes, besoin d'évasion, d'un ailleurs merveilleux, d'un univers symbolique, goût du jeu aussi, de la recherche intellectuelle de l'énigme, de la devinette, et toujours, fascination pour la mort.*³³⁵

Evidemment, nous pouvons remarquer quelques points communs entre la littérature policière et la littérature fantastique. En fait, leur brassage semblerait être inévitable, parce que ces deux types de récits, sur le plan des valeurs fondamentales, traitent de sujets similaires. Force est de constater que toutes les deux créent un univers mythique où le lecteur éprouve diverses émotions, entre autres, la peur de la mort, et qu'elles prennent en charge de grands mythes de l'existence.

Il est à noter que le lieu de rencontre de ces deux formes de littératures renvoie également plus à l'inconscient et à l'imaginaire collectif qu'à la problématique sociale d'une certaine époque. Le secret de l'origine des choses et de la nature humaine constitue le sujet de ces deux genres littéraires. Pourquoi la peur humaine semble-t-elle sempiternelle ? La raison est peut-être très simple: les connaissances que l'humain a acquises depuis sa naissance sur l'univers et l'existence, ne sont toujours pas (ou ne seront jamais) suffisantes pour répondre à ses interrogations. L'homme cherche à expliquer l'incompréhensible dans le but de ramener le désordre à l'état initial. De ce point de vue, plus on a peur, plus on est pressé de trouver une solution. Ces deux genres littéraires sont donc justement capables de créer le désordre et l'énigme angoissants, et plus encore, d'y apporter la solution du mythe. Par conséquent, il est naturel que les littératures policière et fantastique soient liées entre elles par des affinités thématiques et structurelles :

³³⁵ Marc Lits, *op.cit.* p.117.

*Dans les deux cas, le héros – et avec lui le lecteur – est confronté à une situation de déséquilibre, de désordre. Un évènement anormal a rompu le déroulement ordinaire de l'existence.*³³⁶

De plus, il est à noter que le brassage ne nuit pas à l'autonomie de chacun de ces deux genres littéraires. La rationalité du roman policier s'oppose en effet à l'irrationnalité du roman fantastique :

*Le fantastique est le lieu même de l'ambiguïté, de la non-solution, de la foi superstitieuse, alors que le récit d'énigme criminelle tendra tous ses efforts vers la résolution de cette énigme, vers l'explication finale.*³³⁷

Si on dit que le lecteur du roman policier peut intervenir dans la recherche de la solution, c'est parce que le roman policier est censé donner une explication naturelle; par contre, le roman fantastique s'écarte du réel lorsqu'il invoque le surnaturel pour donner la solution. Donc, tout en recourant à sa capacité hypothético-déductive, le lecteur ne peut expliquer les faits mystérieux. De ce point de vue, le fantastique semblerait avoir droit à fournir au lecteur plus d'interprétations tandis que la clôture du roman policier restreint quelque peu l'imagination.

Par conséquent, le franchissement de la barrière entre les deux genres permet d'assouplir la mécanique explicative du roman à énigme, et les effets fantastiques peuvent aider à exacerber le mystère et l'angoisse chez le lecteur, ce qui cadre, bien évidemment, avec l'attente du roman policier. Dans ce cas-là, le roman policier doit faire de son mieux pour maintenir l'inexplicable en retardant le dévoilement de la vérité. Et plus encore, même si le roman policier doit se terminer par un retour à l'ordre, cela n'empêche pas qu'il laisse, même volontairement, des zones d'ombre et que la solution qu'il présente puisse être plus invraisemblable que logique.

³³⁶ Marc Lits, *op.cit.*, p.127.

³³⁷ *Ibid.*, p.128.

Le réel entremêlé avec le non-réel nous donne envie de réfléchir sur la vie. Les contes meurtriers de Vargas puisent dans la vieille mythologie pour réveiller la peur du démon enracinée au fond du coeur de l'homme et pour élucider les mystères du monde et mettre au clair « une vérité si crue qu'on n'ose la dire que sous le déguisement du conte. »³³⁸. C'est justement pour cela que Vargas semble jouer volontiers avec les clichés. Les mythes de l'humanité ne sont en effet ni les problèmes d'hier, ni ceux d'aujourd'hui: que ce soit la chasse au loup et au loup-garou, ou que ce soit la médication magique pour la vie éternelle, ces clichés recèlent la part la plus primitive de la bête humaine :

*Ce que j'aime, c'est approcher au plus près des clichés pour voir s'ils tombent. Je me balade entre fantaisie et gravité. La fonction du roman policier tourne autour des destins, des bonnes grosses vieilles limites entre le bien et le mal. J'arpente les chemins moraux entre l'homme et l'animal, le jour et la nuit, le chien et le loup.*³³⁹

Vargas explique de manière plus approfondie son réemploi du « cliché anthropique »³⁴⁰:

*J'aime bien me raconter des histoires. Et, dans ces histoires, arrivent souvent des idées un peu « légendaires », comme dans les contes, tels ce loup-garou ou cette peste. Et pourquoi ne pas les saisir, ces idées qu'on appelle des « clichés » ? Ces « clichés » m'intéressent parce qu'ils ont la vie dure et qu'ils tissent des histoires éternelles. Et je me dis que, si ces prétendues « banalités » résistent à travers les millénaires, c'est qu'il existe sans doute en elles quelque chose d'essentiel pour nous. Je crois que la littérature nous aide à construire et surtout à reconstruire la vie, en réinjectant sans cesse des éléments de fiction nécessaires à notre réel.*³⁴¹

³³⁸ Michel Abescat, « Sous les vents de Neptune de Fred Vargas : la cavale au Canada », *Télérama*, le 12 mai 2004.

³³⁹ Sabine Cassous, « le polar, sa secondeau... », *Quatre-vingt-treize*, novembre 1997.

³⁴⁰ Hubert Artus, « Fred Vargas », *L'Hebdo*, le 17 mars 2004.

³⁴¹ Stéphanie Janicot, « Fred Vargas », *Muze*, juillet 2006.

Vargas semble donc avoir tendance à colorer ses ouvrages de fantastique. Selon elle, le roman policier doit être d'abord un conte ou une légende. Cela correspond à son refus du réalisme, comme l'affirme Henaud Hétier :

*Les contes nous transportent dans un univers si détaché de la réalité que sauf à être sourd à tout langage symbolique, on ne peut les soupçonner de nous souffler que c'est en passant à l'acte, dans la violence, que nous résoudrons nos problèmes.*³⁴²

A l'aide d'éléments antiques ou mythologiques comme la peste, le loup-garou et le vampire, elle peut aviver plus intensément les frissons d'angoisse chez le lecteur :

*Si le lecteur n'a plus peur, il ne connaîtra pas le soulagement. On risque alors de détruire le principe même du roman policier. On ne doit pas non plus créer trop d'angoisse. Chacun sait que le polar est un conte, une légende dans laquelle on fait semblant de se faire peur. Les crimes des romans policiers sont mille fois plus complexes que les vrais. Je vois le polar comme une grande fable contemporaine.*³⁴³

Et il est évident que la peur n'est pas le but ultime de Vargas. Si elle travaille avec autant de certitude la peur de la mort, c'est parce que le soulagement ne peut émerger sans la préexistence de la peur. Plus encore, ce soulagement consiste non seulement au divertissement, mais aussi aux réflexions sur l'existence et l'humanité. Vargas incite, de manière indirecte, le lecteur contemporain à réfléchir sur la nature de l'humanité et de la peur enracinée perpétuellement dans l'être humain. Dans *Dans les bois éternels*, les revenants et l'eau de jouvence sont à nouveau utilisés pour inviter à réfléchir aux vieilles superstitions qui hantent l'époque moderne :

La croyance en un élixir magique, une histoire de revenants, la naissance d'une rumeur, rien de tout cela n'a vraiment changé. C'est peut-être la raison de l'engouement extraordinaire que suscitent ses romans, cette faculté qu'elle a de

³⁴² Henaud Hétier, *Contes et violence, enfants et adultes face aux valeurs sous-jacentes du conte*, Paris : Presses Universitaires de France, 1999, p.25.

³⁴³ Propos recueillis par Michel Abescat et Hélène Marzolf, *op.cit.*

*démontrer avec humour qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil et que si l'on se moque volontiers des superstitions d'autrefois, il suffit de gratter un peu pour découvrir sous le vernis de nos comportements rationnels les mêmes peurs ancestrales.*³⁴⁴

Dans son roman *Un lieu incertain* publié chez Viviane Hamy en 2008, l'anthropologue du « rompol » travaille d'une manière approfondie sur la peur de l'homme et déploie son art du décalage en mettant l'accent sur la complexité de l'histoire. Elle brouille les limites de la mythologie et du réel en réveillant le vampire et en intensifiant la violence. Des éléments gothiques et fantastiques mettent ainsi en valeur ses romans. La première page ouverte, nous sommes transportés dans un monde intemporel et cauchemardesque où nous nous battons pour trouver une issue. Les journalistes ne s'y trompent pas, qui dès la publication soulignent les emprunts à ce registre :

*Dans Un lieu incertain, elle aussi étend les limites de son territoire. Pas seulement en « migrant » hors des frontières du polar pour mettre un pied dans le cimetière des genres disparus, le gothique anglais, le roman de vampire, mais aussi en butinant dans tout le champ du fantastique moderne remis à la mode par Lovecraft ou Stephen King. Au delà des allusions qui font de son équipe un petit panthéon grec ou hindou, ce sont les grandes mythes qui donnent à ses récits leur ancrage profond sur les représentations ancestrales de l'humanité. La mort, la communication avec l'au-delà, la filiation, la sexualité sont la couche primordiale où se meuvent des êtres vivants au delà de leur enveloppe de papier. Et la part animale, là encore, y jouera un rôle décisif.*³⁴⁵

Dans le cimetière de Higngate à Londres, Adamsberg et Danglard ont découvert des chaussures avec des pieds coupés dedans. De retour à Paris, un meurtre terrible

³⁴⁴ Gérard Meudal, « Le policier et l'alexandrin », *Le Monde*, 26 mai 2006.

³⁴⁵ Alain Nicolas, « Un tunnel sous les mythes », *L'Humanité*, 3 juillet 2008.

s'est produit: celui d'un riche homme seul. La scène de violence est beaucoup plus horrible que celles de tous ses romans précédents :

Jusque-là tout allait bien, jusque-là il n'était pas encore entré dans cette grande pièce, il n'était pas sur cette chaise face à des tapis trempés de sang, semés d'entrailles et d'éclats d'ossements, entre quatre murs maculés d'éléments organiques. Comme si le corps du vieil homme avait éclaté. Le plus repoussant était sans doute les petits paquets de chair déposés sur la laque noire du grand piano, abandonnés comme des déchets sur l'étal. Du sang avait coulé sur les touches. Là aussi le mot manquait, le mot pour définir un homme qui réduisait le corps d'un autre en charpie.³⁴⁶

Mais la tentative de renforcer la violence provient de l'exigence de soulagement final :

Je mets la violence en scène, car sans elle, il ne peut y avoir de catharsis. Mais je ne m'approche pas trop près. Charcuter à plaisir la blessure ne sert à rien.³⁴⁷

Ce qui est admirable, c'est que cette scène de violence n'est pas qu'un début d'une enquête rationnelle, mais qu'elle est associée progressivement à la découverte des chaussures avec des pieds coupés dedans. Et elle va nous raconter une histoire plus angoissante en introduisant des personnages historiques: Peter Blagojevic-Plogojowitz et Arnold Paole, Serbes qui ont cru être devenus vampires après leur mort. Ils sont devenus très célèbres après la confirmation des autorités autrichiennes et les rapports de l'enquête ont été largement diffusés en Europe de l'Ouest et ont contribué à la propagation de la croyance vampirique.

Dans *L'Armée furieuse*, Lina assure avoir surpris en pleine nuit, sur le chemin de Bonneval, dans la forêt d'Alance, le passage de l'Armée furieuse, une troupe de

³⁴⁶ Fred Vargas, *Un lieu incertain*, Paris : Viviane Hamy, 2008, p.49.

³⁴⁷ Propos recueillis par Michel Abescat et Hélène Marzolf, *op.cit.*

cavaliers morts-vivants. Des hommes restés impunis sont choisis et ne tardent pas à mourir les uns après les autres dans la réalité :

*Cette Armée furieuse trimballe toujours avec elle quelques hommes ou femmes vivants, qui hurlent et se lamentent dans les souffrances et le feu. Ce sont eux que le témoin reconnaît. Exactement comme Lina a reconnu le chasseur et trois autres individus. Ces vivants supplient pour qu'une bonne âme répare leurs forfaits immondes afin d'être sauvés du tourment.*³⁴⁸

Ce roman puise une nouvelle fois dans les superstitions ancestrales pour susciter les peurs chez les adultes comme chez les enfants qui savourent le goût de la peur et le plaisir d'écouter les contes de loups. Plus profondément, Vargas analyse le rachat des péchés de l'homme, ce qui accorde à cet ouvrage du sérieux :

*L'Armée furieuse parle de rédemption. De coupables qui sont innocents, d'innocents qui sont coupables....Elle continue à voyager, à travers les ambiguïtés et les complexités des hommes, dans des contes policiers aux chemins balisés. Elle malaxe la matière humaine*³⁴⁹.

Malgré les légendes mythologiques, Vargas rassemble avec virtuosité le rationnel et l'irrationnel et dépasse les limites du roman policier en ne le quittant pas. Evidemment, en empruntant des éléments au fantastique, Vargas tient compte de la nécessité de respecter la loi canonique du roman policier :

*Certes, au Moyen Age, il y avait beaucoup de cas de « saisis » - des morts annoncées en quelque sorte – par le seigneur d'Hellequin pour avoir rendu mauvaise justice. La corruption des juges existait déjà. Mais comment s'en sortir maintenant ? Qui allait tuer ces gens, comment devenir rationnel et ne pas plonger dans le fantastique, ce que je ne fais jamais ? Ce n'était pas simple.*³⁵⁰

³⁴⁸ Fred Vargas, *L'Armée furieuse*, Paris : Viviane Hamy, 2011, p.50.

³⁴⁹ Marie-Laure Delorme, « Face à nos peurs ancestrales », *JDD*, le 8 mai 2001.

³⁵⁰ Propos recueillis par Christine Ferniot, *op.cit*

Pour conclure, Vargas s'inspire du genre fantastique qui, certes, relève du surnaturel, mais peut être considéré, dans une certaine mesure, comme très proche du roman policier. Sous le plume de Vargas, le fantastique est inséré avec brio dans ses récits policiers qui sont censés être réalistes. Pour un lecteur averti, il n'est pas difficile de découvrir très vite que son recours au fantastique appartient à ses techniques narratives et structurelles et que l'auteure n'est pas vraiment convertie à un autre genre.

Ce procédé est donc employé pour répondre au contrat de lecture. Il s'agit d'un trompe-l'oeil qui n'empêche pas le retour final du rationnel après l'irruption initiale de l'irrationnel. Nous pouvons le qualifier de leurre qui retarde l'élucidation finale en faisant de la lecture un jeu beaucoup plus complexe et plus divertissant, et qui est favorable à alimenter l'effet de surprise. Cependant, selon les propos de Vargas, la raison pour laquelle elle revisite ces "clichés" semble plutôt thématique. La lecture de récits fantastiques fait souvent naître un sentiment de peur, et il semble que ce qui relève du surnaturel puisse davantage créer une étrangeté angoissante. Dans l'inconsient, le goup-garou, le vampire et la Mesnie Hellequin nous sont infiniment plus effrayants qu'un simple meurtrier ou un serial-killer. Dans le même temps, le fantastique, pareillement au genre policier, traite de mystère qui cache les choses néfastes. En établissant un lien entre le fantastique et le mal humain qu'elle veut exprimer dans ses romans, Vargas combine la forme divertissante et les questions sérieuses. Donc, le fantastique correspond parfaitement à la tentative de l'auteure d'incarner le mal, la folie et la souffrance de l'humain. La politique et l'actualité ne sont pas au coeur de la préoccupation de Vargas, car elles semblent être anodines face à l'humanité intemporelle. La fonction symbolique du fantastique renvoie donc plus au psychique qu'au social. De ce point de vue, le fantastique contribue à son refus du réalisme, et fait partie des propriétés singulières qui la situent dans un statut inclassable. Néanmoins, au fur et à mesure que Vargas déploie à plusieurs reprises cette spécificité dans la succession de ses romans, cette nouveauté entre en état de stabilité et de perdre de sa valeur. Cette tension narrative serait incontournable. Donc,

un auteur inventif doit explorer pour pousser les limites du code au lieu de reproduire les mêmes recettes. Dans la sous-partie suivante, venons-en à examiner *L'Armée furieuse* dans cette optique. Si “l’astuce” de l’auteure est prévisible, au moins pour un lecteur averti, pourrions-nous considérer qu’elle en arrive à stabiliser sa formule, ou, ce qu’il y a de pire, à se figer?

2.2.3. *L'Armée furieuse*, le figement ou la stabilisation ?

Dans un entretien, Vargas a expliqué la raison pour laquelle elle prend Ed McBain comme un de ses auteurs de polar préférés :

Lui n'hésite pas à reprendre toujours les mêmes personnages avec Carella et son équipe et il n'y a pratiquement pas de nouveaux venus dans ses histoires. J'adore Ed McBain pour le son particulier qu'il atteint, comment il fonctionne. Il répète souvent les mêmes phrases, par exemple. Il mêle bien l'humour et le réalisme car il veut décrire une vraie société et il le fait bien. Il fait tenir un roman avec cinq histoires différentes qui se croisent et n'ont pas de relations entre elles. Même Ed McBain est dans l'onirisme. Il veut être dans le réalisme en reproduisant par exemple des procès-verbaux mais, à un moment ou à un autre, il ne l'est pas. Il installe des meurtres d'une grande banalité dans sa « grosse méchante ville » pour montrer que le meurtre est banal et c'est très réussi, mais il y en a toujours un qui sera différent, spécial.³⁵¹

Nous pouvons percevoir, à travers son commentaire élogieux sur un autre auteur, des similitudes entre eux. D'abord, ce sont des intrigues à plusieurs niveaux : les enquêtes enchevêtrées et menées à leur terme sans rapport l'une avec l'autre. Dans *L'Armée furieuse*, un vieil homme a utilisé des miettes de pain pour étouffer sa femme après cinquante ans de mariage. Cet assassinat oscille, comme toujours, entre le réel et le non-réel. Certes, c'est une histoire cruelle, mais particulièrement vargassienne. La fantaisie et l'humour abondent jusqu'à ce que Vargas en soit venue à dire qu'elle n'arrive pas à faire peur :

*Je rêve toujours que j'écris un bon suspense et que les lecteurs auront enfin peur. Mais rien à faire, j'écris des histoires où il n'y a pas de suspense et où on n'a pas peur. Ça m'énerve mais c'est comme ça ! Même quand j'écris des romans avec des vampires, comme dans *Un lieu incertain*, je ne parviens pas à faire peur. On peut dire*

³⁵¹ Chistine Ferniot, *op.cit.*.

ce qu'on veut de Mary Higgins Clark, mais elle se débrouille pour installer un suspense qui marche. Et moi, je n'y arrive pas, personne n'a peur.

(le décalage et l'humour) C'est l'opposé de la peur. Je ne peux pas m'en empêcher, même si j'essaye de me retenir pour qu'on continue à s'intéresser à l'histoire. Mon objectif en écrivant, c'est de me distraire de moi-même.³⁵²

Vargas est bien modeste, parce que ses romans semblent tous suivre, avec constance, la même règle, qui permet au lecteur de s'identifier aux différentes émotions, de l'angoisse, entre autres. Et nous pouvons même dire que ce roman s'ouvre par une histoire de meurtre jubilatoire. N'est-il pas invraisemblable que Tuilot tue sa femme pour vivre paisiblement avec les deux rats qu'il nomme Toni et Marie :

Je dirai que je l'ai tuée pour lui épargner les souffrances. Avec de la mie de pain parce qu'elle aimait ça, comme une dernière petite gâterie. J'ai tout prévu là-dedans, moi, dit-il en se cognant le front. Il n'y aura pas de preuve que je ne l'ai pas fait par charité. Hein ? Par charité ? Je serai acquitté et, deux mois plus tard, je serai revenu ici, je poserai mon verre directement sur la table, sans sortir de napperon, et on sera bien là tous les trois, Toni, Marie et moi.³⁵³

Ce préambule, qui n'occupe que neuf pages, montre que Vargas n'envisage pas de faire peur, hâtivement, au lecteur. Rien d'énigmatique, ni rien de sanguinolent. La fantaisie est poussée à l'extrême et l'humour s'impose dès l'ouverture. Cela pourrait prouver que Vargas tente, dans une certaine mesure, de travailler intensément son style de décalage et de modifier structurellement son « rom'pol ». Ses romans précédents se déploient toujours à partir d'une scène de meurtre mystérieuse en lien avec l'histoire centrale. L'auteur prend ici son temps et invite le lecteur à déguster ce qui peut être regardé comme une nouvelle indépendante. Et par la suite, Vargas va revenir à ses moutons, non sans divagations d'intrigues secondaires: la digression de pigeons cruellement martyrisés et le meurtre atroce d'un vieux baron de l'industrie.

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ Fred Vargas, *L'Armée furieuse*, Paris : Viviane Hamy, 2011, p.14.

Quant à l'intrigue principale, Vargas s'inspire à nouveau des légendes ancestrales. Un voyage horrifiant et onirique débute, par Valentine Vendermot qui fait irruption dans l'univers d'Adamsberg, le héros fétiche de Vargas. Cette petite femme timide habitant dans le Calvados avec ses quatre enfants assure à notre héros que sa fille Lina a vu la Mesnie Hellequin. La ressuscitation de cette vieille légende du Moyen Age amène Adamsberg et son équipe à enquêter sur l'assassinat du vieux notable qui, selon la rumeur des habitants du pays, est la victime de l'armée furieuse et de son cortège de meurtres. Evidemment, Vargas n'abandonne pas son atout, qui porte sur les contes et les superstitions anciennes. Dans *L'Homme à l'envers*, elle avait en effet abordé le thème de la lycanthropie; dans *Pars vite et reviens tard*, elle avait évoqué le retour de la peste noire ; la formule d'un élixir dans *Dans les bois éternels*, et le vampirisme dans *Un lieu incertain*.

Dans ce dernier roman, nous pouvons trouver la trace de cette légende normande dès la fin du 9^e siècle. L'armée furieuse est une horde de chevaliers morts-vivants qui vont emporter les mauvaises personnes. Celles-ci vont mourir dans les trois semaines. Elles sont condamnées par le Seigneur la Mesnie Hellequin à errer dans l'univers qui sépare les vivants des morts. La vision de l'armée furieuse est considérée comme l'annonce de la mort et comme la reconnaissance implicite des torts des futures victimes. Il n'est pas difficile de noter que Vargas réutilise cette vieille légende pour aborder le sujet de l'expiation de l'homme et le Mal qui rôde dans la tête de l'homme. Le thème de la contrition accorde à ce roman policier le sérieux et la gravité. Vargas parvient à emporter le lecteur dans l'onirisme et à le conduire à relâcher sur le dénouement final. La magie constante de Vargas consiste donc à créer un mariage impeccable entre la réalité et la fantaisie en empruntant aux histoires anciennes fantastiques afin de raconter un conte de toute éternité, à camper un mystère intrigant et à répandre l'angoisse de la mort implantée fixement dans l'esprit de l'homme. C'est l'inconscient collectif, la vie éternelle et les rapports humains qui intéressent Fred Vargas :

*Et qui dit que tout cela ne révèle pas aussi l'état d'une société, et une vision du monde où l'homme et ses blessures tiennent la place centrale ? C'est une poétique du roman policier qu'elle propose ainsi, une façon d'appréhender le monde, d'en faire surgir la beauté malgré tout.*³⁵⁴

Par ailleurs, nous pouvons remarquer que Vargas cherche toujours à développer la série d'Adamsberg et de ses acolytes. Et il semble qu'elle ne veuille pas les abandonner. Il est intéressant de noter qu'Adamsberg n'évolue pas physiquement et mentalement tout au long de ses romans. C'est une caractéristique qui a longtemps perduré dans la littérature populaire et sérielle, qui perdure encore même si cela s'est affaibli: le héros récurrent ne change pas, il est intangible. De plus, il semble que Vargas l'ait, volontairement, tenu à l'écart de la réalité, ce qui permettrait à ce personnage fétiche de l'auteur d'avoir la possibilité de devenir un mythe. Comme Adamsberg, chacun des membres de la brigade a une particularité atypique mais constante au niveau des traits physiques aussi bien que dans le domaine du caractère. Comme le relève Vargas :

*Pour le moment, Adamsberg est là. Et il n'a pas changé, à peine vieilli. Car s'il existe un homme au tempérament constant, c'est bien lui. Il pourrait presque être gênant par sa forme de distanciation. Ce n'est pas un émotif. L'inspecteur Danglard est un émotif, un anxieux mais il n'est jamais le faire-valoir d'Adamsberg. On est très loin de Sherlock Holmes et de son docteur Watson. Je ne change pas le caractère d'Adamsberg car ce qui m'intéresse, c'est sa capacité de distance, son côté contemplatif nonchalant. Tout ce que je voudrais être et que je ne serai jamais. Donc il me repose, me rassure.*³⁵⁵

En plus d'Adamsberg qui est un « pelleteux de nuages », Danglard, bien que'encyclopédique, demeure émotif et alcoolique. Les autres personnages participent

³⁵⁴ Michel Abescat, « L'Armée furieuse », *Télérama*, le 10 mai 2011.

³⁵⁵ Propos recueillis par Christine Ferniot, *op.cit.*

de cette stabilisation. Retancourt, au prénom délicat (Violette), est un Shiva à douze bras et une machine de guerre polyvalente; le signe particulier de Mercadet: un hypersomniaque; Veyrenc: un versificateur qui a l'habitude de parler en alexandrins; et Hélène qui remplit ses placards de réserves de nourriture dans lesquelles piochent les affamés, sans oublier un chat énorme installé sur la photocopieuse. Ces personnages nous transportent dans un monde qui n'est pas réellement policier. La brigade devient une petite famille sympathique où chacun permet d'apporter sa touche de fantaisie. Ces signes particuliers des personnages vargassiens, qui ne font pas avancer l'action, deviennent ce à quoi tient Vargas à la longue. Certes, la reprise des mêmes personnages peut aider à intensifier le décalage et l'humour, mais cette stabilisation risquerait de diminuer cet effet et pourrait décevoir le lecteur qui attend toujours davantage. Pour ne pas en rester là, Vargas a sa solution :

J'amène d'autres personnages dont je n'ai pas encore développé le caractère ou la situation. Ce sont des gens que je connais. Un peu comme des amis. Dans la vie, on ne se dit pas tous les ans, tiens, je vais renouveler mes potes. Quotidiennement, il y a des gens qu'on voit moins, mais ils restent vos amis. En fait, dans mes livres, je renouvelle le fond, pour varier, car j'ai toujours envie de les revoir, les uns ou les autres, selon les périodes. Le lieutenant Veyrenc, en ce moment, me séduit, avec sa tranquillité un peu détachée. Camille s'est éloignée.³⁵⁶

C'est la raison pour laquelle Vargas a déployé l'histoire de Zerk, l'autre fils d'Adamsberg. Nous remarquons qu'il existe une tension entre Vargas et le lecteur. L'auteure a révélé sa préférence pour sa « bande de copains », qui relève de sa passion personnelle. Nous savons d'ailleurs qu'elle n'a pas pour but financier de pratiquer une seconde carrière et qu'elle insiste souvent sur la fonction de distraction de cette activité, c'est-à-dire qu'elle semble vouloir se raconter une bonne histoire avant de la raconter au lecteur. C'est pour cela qu'elle réitère que certains personnages la rassurent, la tranquillisent et la séduisent :

³⁵⁶ Christine Ferniot, *op.cit.*

*J'aime avoir une bonne troupe de gens ensemble. C'est quelque chose qui doit remonter à l'enfance. Cette culture du groupe, ce côté Club des cinq, me séduit alors que je suis une solitaire.*³⁵⁷

Cependant, l'attente du lecteur ne va peut-être pas fusionner avec celle de l'auteure. C'est-à-dire que la reprise des mêmes personnages ne suscitera pas forcément un effet de réassurance, de tranquillisation et de séduction chez le lecteur. Vargas tient compte de cette probable divergence, comme elle l'avoue :

*Mais c'est aussi un défi de reprendre les mêmes personnages, de les décrire à chaque fois pour les lecteurs qui ne les connaissent pas.*³⁵⁸

Y a-t-il figement ? Peut-être qu'il est un peu trop hâtif de dire cela. Cependant, nous pourrions probablement dire que, tout au long de ces romans, certains codes typiquement vargassiens sont en gestation et en stabilisation. En respectant les codes généraux du roman policier, Vargas tente de brouiller les pistes, ce qui lui permet d'obtenir un positionnement singulier dans le milieu du policier. C'est également le renouvellement et le dépassement que l'on s'accorde à apprécier.

Néanmoins, nous ne pouvons nous empêcher de réfléchir sur la possibilité de s'enfermer et s'enliser dans une singularité de plus en plus codifiée. D'abord, un recours constant au fantastique pourrait faire de lui un moule dans lequel l'apparition de certains éléments stéréotypés est déjà prévisible. Puis, thématiquement et idéologiquement parlant, la peur ancestrale et le péché originel de l'homme sont traités dans chacun de ses derniers romans. Il semble que Vargas se soit soumise, tout en respectant des codes génériques du genre, à ses propres codes que nous avons considéré comme composant de sa singularité. Bien sûr, nous ne pouvons pas affirmer que Vargas est en voie de figement juste parce qu'elle reprend des thème universels.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ *Ibid.*

Les mythes anciens sont porteurs d'une vision du monde. L'essentiel réside en effet dans la manière dont elle aborde un sujet universel. Tout écrivain, même le plus innovant, ne peut créer sans modèle précédent. Donc, transformer et réactualiser un "cliché" pourrait être regardé comme la "clé" d'éviter le figement.

Dans ce roman, nous avons déjà noté sa tentative de rompre, dans une certaine mesure, avec sa propre formule. Vargas force la dose de "l'humour": "l'assassinat de M. Tuilot avec miettes de pain pour vivre avec ses deux rats" prouve assurément que la peur n'est pas la seule et la plus importante préoccupation de Vargas. Plus encore, les intrigues du roman ne sont peut-être pas très effrayantes pour beaucoup de lecteurs. L'angoisse que *La Mesnie Hellequin* est censée susciter se voit effacer dans une très large mesure par de nombreuses digressions hilarantes et divertissantes. Cela produit une certaine rupture avec son roman précédent *Un lieu incertain*, que nous croyons être le plus violent de tous ses romans. Par ailleurs, il n'est pas bien fondé d'affirmer que les personnages dans les romans vargasiens sont dans une absolue stabilité. Plus précisément, les personnages secondaires récurrents, les membres de la Brigade par exemple, restent plutôt dans l'état où ils se trouvent. Toutefois, Adamsberg est une figure en constante mutation. Si on le qualifie d'insaisissable, ce n'est pas seulement parce qu'il est "pelleteux de nuages", mais encore parce qu'il change tant psychologiquement qu'émotionnellement: l'apparition de Zerk nous permet de découvrir l'évolution de son sentiment et de sa personnalité. Mûri peu à peu au fil des romans, son amour tumultueux pour Camille est remplacé par une relation de camaraderie. Il le regrette, mais il s'en accommode calmement. Il s'attendrit et s'entend mieux avec son entourage. Plus encore, l'homme qui s'est laissé flotter apprend à vivre avec Zerk, son deuxième fils. Quoiqu'un peu décontenancé et maladroit, il le nourrit, l'éduque, et prend la responsabilité de prendre soin de lui. Le commissaire s'écarte de plus en plus loin d'un détective "loup solitaire". Sous la plume de Vargas, cette famille nous impressionne par sa tendresse, sa douceur et sa subtile touche d'humour. Le lecteur peut être très joyeux de voir leur famille heureuse en oubliant qu'il a sous les yeux un roman policier. Pas de violence ni de sang, il est apaisant de le lire comme si on lisait un conte merveilleux pour enfant dans lequel le

héros va décidément remporter le triomphe contre le démon. Les légendes angoissantes de la Mesnie Hellequin se déroulent en même temps que Vargas nous caresse de ces intrigues secondaires comme un bonheur. Il s'agit d'un trait d'écriture très marquant de Vargas, qui atteint le point culminant dans *L'Armée furieuse*.

Tant thématiquement que structurellement, *L'Armée furieuse* s'avère un héritier accompli de ses romans précédents dans lesquels Vargas recherche et expérimente sa formule d'écriture, fondée manifestement sur son goût pour les peurs et les légendes ancestrales, un univers et des personnages décalés, insolites et humoristiques, le sens des détails et des intrigues à plusieurs niveaux. Il serait donc plus approprié de dire que *L'Armée furieuse* est le fruit de l'évolution des romans vargassiens vers une forme accomplie et que Vargas a pris conscience qu'il est nécessaire de la renouveler structurellement aussi bien que sur le plan des personnages. Il serait donc injuste d'affirmer le figement, parce que nous constatons, d'une part, que des éléments typiquement vargassiens se rassemblent dans ce roman et prennent une certaine stabilité, et que, d'autre part, Vargas tente d'apporter des variations en rompant, dans une certaine mesure, avec les codes formés dans ses romans précédents. En outre, pour analyser la posture singulière de Fred Vargas dans la littérature policière, il ne faut pas ignorer le paratexte, qui nous permet d'identifier le genre avant d'ouvrir la première page du roman. Plus encore, le paratexte des romans vargassiens révèle la complexité de classer l'auteure. Nous entrerons donc dans les détails dans la sous-partie suivante.

2.3. Le péritexte dans les romans vargassiens

Notre réflexion sur la classification de Fred Vargas nous amène aussi à nous interroger sur “les alentours du texte”, à savoir le péritexte. Plus précisément, nous nous focaliserons sur le nom d’auteur, le titre, la couverture et la quatrième de couverture. Pour ce faire, notre analyse est constituée de deux parties qui portent respectivement sur le péritexte auctorial et le péritexte éditorial. Par l’intermédiaire de cette étude, nous aborderons l’identification facile du genre et la légitimisation des romans vargassiens. Ces quatre objets d’étude peuvent être regardés comme récit à code herméneutique. Même le pseudonyme de l’auteure est en soi un mystère à élucider. Ces composants du péritexte se caractérisent fondamentalement par la conformité aux codes génériques, ce qui permet au lecteur de pouvoir identifier, au premier contact, le genre auquel il a affaire. Les titres et les illustrations semblent identiquement être considérés comme récits de mystère, auxquels s’ajoutent les résumés remplis d’expressions bien identifiables. Comme un échantillon présentatif, le péritexte reflète, dans une large mesure, la visée publicitaire. Il établit efficacement un rapport avec l’acheteur potentiel et a pour objectif d’atteindre les tirages les plus importants. Pourtant, nous ne pouvons affirmer hâtivement que le péritexte informe **sur** un simple “objet de consommation”, parce que ce terme plus ou moins dévalorisant ne tient pas compte de la légitimité à laquelle un roman policier peut avoir accès. Pour ce faire, il vaut mieux que nous observions au cas par cas la couverture et la quatrième de couverture chez des éditeurs différents. Ne niant pas qu’il s’agit d’un lieu de conformité aux normes commerciales, nous découvrirons également des signes de reconnaissance à l’égard de Fred Vargas aussi bien qu’à celui du genre policier dans le péritexte de Viviane Hamy, ce qui fait contraste avec celui de J’ai lu qui met l’accent plus manifestement sur la visée commerciale. Il est aussi intéressant de les comparer à la réédition chez Magnard où la valeur esthétique des romans vargassiens a la priorité. De toute façon, le péritexte peut témoigner de la complexité de notre tentative de positionner avec précision Fred Vargas.

2.3.1. Le périphrase auctorial

Avant d'entrer au coeur de notre étude, nous centrons notre propos sur la définition du paratexte. Pour ce faire, il semble incontournable d'invoquer Gérard Genette dont les travaux font autorité depuis la publication des trois ouvrages : *Introduction à l'architexte* (1979), *Palimpsestes* (1982), et *Seuils* (1987). Toutefois, nous nous contentons ici de traiter la définition de Genette comme le fondement théorique de notre analyse au lieu d'en aborder l'évolution. Dans *Seuils*, le paratexte désigne l'accompagnement de tout texte soumis au contrat de lecture :

L'oeuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elle-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue le paratexte de l'oeuvre. ³⁵⁹

Nous pouvons dégager de cet extrait des points importants pour voir clairement ce qu'est le paratexte et la fonction qu'il est censé pouvoir remplir. Dans un premier temps, il s'agit d'une série de signes qui, sur le plan de son emplacement, sont hors du texte et escortent le texte proprement dit. Les mots sont multiples pour éclairer cette notion. Selon Philippe Lane :

Il s'agit en effet de l'entourage du texte, de ses préliminaires, de ses étiquettes,

³⁵⁹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris : Le Seuil, coll. « Poétique », 1987, p.7.

de ses adresses. Par quel mot désigner ces frontières du texte publié? J.Derrida (1972) parle du “ hors livre ” en analysant préfaces, introductions et autres avertissements; il précise que les avant-propos, les introductions, les préambules ont toujours été écrits en vue de leur propre effacement. Ils sont rédigés pour mieux être oubliés; mais cet oubli n’est jamais total, il laisse la trace de ce “reste” qui joue un rôle spécifique: précéder, présenter le texte pour le rendre déjà visible avant qu’il ne soit lisible³⁶⁰

Autrement dit, « tout ce qui se trouve avant le premier mot du premier chapitre et après le dernier mot du dernier chapitre »³⁶¹ :

Il existe autour du texte du roman des lieux marqués, des balises, qui sollicitent immédiatement le lecteur.³⁶²

Dans ce cas, de nombreux éléments relèvent du paratexte : le nom de l’auteur, le titre, la préface, les illustrations auxquels peuvent s’ajouter la table des matières, les notes, les titres de chapitre, l’épigraphe, la dédicace, les intertitres, le nom de l’éditeur, le titre de la collection, les postfaces, la bibliographie, le nombre de pages, le format et le poids de l’ouvrage, etc.

Donc il faut considérer un ouvrage du plus extérieur vers l’intérieur, comme un objet textuel. Tous ces éléments textuels peuvent être analysés, selon Genette, comme l’ensemble des signes qui, situés hors du texte, se rapportent au texte. Et cette relation qu’ils entretiennent avec le texte est ce que Genette définit comme la paratextualité, un des cinq types de renvois intertextuels qu’il rassemble, dans *Palimpsestes* sous le terme générique de « transtextualité » avec les quatre autres. Nous allons faire une synthèse :

³⁶⁰ Philippe Lane, *La périphérie du texte*, Paris : Editions Nathan, 1992, p.13.

³⁶¹ Marc Lits, *Pour lire le roman policier*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1994, p.66.

³⁶² Henri Mitterand, « Les titres des romans de Guy des Cars », *Sociocritique*, Paris : Editions Nathan, 1979.

-L'intertextualité : la présence objective d'un texte dans un autre texte, comme la citation, l'allusion et le plagiat, etc.

-La métatextualité : les relations de commentaire entre les textes, y compris l'auto-commentaire par le narrateur de son propre récit.

-L'hypertextualité : tous les types de transformation, de transposition et d'imitation qu'un texte peut faire subir à un autre texte, comme le pastiche, et la parodie.

-L'architextualité : les relations du texte avec les autres textes du même genre, c'est-à-dire que les deux textes appartenant au même genre ont des motifs et des thèmes communs et les procédés similaires.

Dans cet ouvrage, Genette définit la paratextualité comme :

*Constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une oeuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, etc.*³⁶³

Dans *Seuils*, il précise que le paratexte se caractérise par les traits suivants:

- Les caractéristiques spatiales qui déterminent l'emplacement du paratexte: question où ?
- Les caractéristiques temporelles qui traitent le moment d'apparition et de disparition du paratexte : question quand ?
- Les caractéristiques substantielles du paratexte qui mettent en avant les traits matériels comme les illustrations et le choix de fabrication, etc : question comment ?

³⁶³ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris : Le Seuil, coll. « Poétique », 1982, p.9.

- Les caractéristiques pragmatiques et fonctionnels qui relèvent de la communication : question pour quoi faire et à qui ?

Dans un second temps, le rôle spécifique qu'ils jouent consiste à rendre le texte lisible avant qu'il ne soit lu. En d'autres termes, c'est un ensemble de signes qui, sur le plan fonctionnel, contribuent à présenter le livre, à le promouvoir, et à orienter le décodage :

Le paratexte se compose donc d'un ensemble hétérogène de pratiques et de discours que réunit cependant une visée commune, celle qui consiste à la fois à informer et convaincre, asserter et argumenter.³⁶⁴

Et cette visée pragmatique a pour seul objectif de solliciter la réception du lecteur :

Mais leur action est presque toujours de l'ordre de l'influence, voire de la manipulation, subie de manière consciente ou inconsciente. Leur vocation est d'agir sur le(s) lecteur(s) et de tenter de modifier leurs représentations ou systèmes de croyance dans une certaine direction.³⁶⁵

De ce point de vue, le paratexte repose, dans une très large mesure, sur le pacte de lecture entre l'auteur/l'éditeur et le lecteur, et généralement, le paratexte doit converger avec le texte pour répondre à l'horizon d'attente, sinon, ce mécanisme de présentation ne va pas fonctionner:

Eu égard à sa fonction de présentation, le paratexte est le lieu où se noue explicitement le contrat de lecture. Pour éclairer cette notion, rappelons qu'on ne lit pas tous les textes de la même manière : un roman policier ne suscite pas les mêmes

³⁶⁴ Philippe Lane, *op.cit.*, p.17.

³⁶⁵ *Ibid.*

attentes qu'un roman historique ; un roman réaliste ne respecte pas les mêmes règles qu'un roman fantastique. Le paratexte, en donnant des indications sur la nature du livre, aide le lecteur à se placer dans la perspective adéquate. La notion de « contrat de lecture » a pour corollaire celle d'« horizon d'attente ». Toutes les indications données par le texte avant que ne commence la lecture dessinent un champ de possibles que le lecteur intègre plus ou moins consciemment. Si cet horizon d'attente est déçu par le texte, il y a violation du pacte de lecture et la communication ne fonctionne plus.³⁶⁶

En tant que périphérie du texte, le paratexte se divise en deux catégories compte tenu de ses emplacements. Genette donne le nom de péritexte à celui qui se situe à l'intérieur du livre et, à l'opposé, celui situé à l'extérieur est baptisé épitexte. Selon ce classement, on peut entrer dans les détails à l'aide d'un schéma :

Paratexte	
Péritexte (Autour du texte)	Epitexte (Autour du livre)
Collection	Interview
Couverture	Entretien
Nom d'auteur	Correspondance
Titre	Journal intime
Prière d'insérer	Colloque
Dédicace	Publicité
Epigraphe	Catalogue
Préface	Etc.
Intertitre	
Note, etc.	

A bien y regarder, il est à noter que toutes ces composantes du paratexte

³⁶⁶ Vincent Jouve, *La poétique du roman*, Armand Colin, coll. « Campus Lettres », 2001, p.12.

s'associent à deux types de responsabilité, qui manifestent l'intention de l'auteur et de l'éditeur. Précisément, le périphrase est constitué de l'auctorial et de l'éditorial, de même pour l'épithète. Ainsi pouvons-nous bâtir un autre tableau :

Auteur		Editeur	
Périphrase auctorial	Epithète auctorial	Périphrase éditorial	Epithète éditorial
Nom d'auteur	Correspondance	Couvert re	Publicité Catalogue
Titre	Journal	Format	Etc.
Intertitre	intime	Prière	
Dédicace	Interview	d'insérer	
Epigraph	Entretien	Jaquette	
e	Etc.	Collectio	
Préface		n	
Note		Etc.	
Etc.			

Que ce soit au niveau de la forme textuelle ou de l'interaction sociale pragmatique, ces composantes du paratexte constituent un système très complexe si bien qu'il n'est pas dans notre intention d'analyser les romans vargassiens en fonction de chacune de ces composantes. Nous nous contenterons de regarder de plus près les caractéristiques paratextuelles de ses romans en délimitant notre objet d'étude au périphrase auctorial et éditorial, et en insistant sur les deux dernières caractéristiques du paratexte mentionnées par Gérard Genette..

En premier lieu, nous concentrons notre analyse sur le nom d'auteur. Genette relève dans *Seuils* :

Le nom d'auteur n'est pas une donnée extérieure et concurrente par rapport à ce

*contrat (le pacte autobiographique), mais bien un élément constitutif, dont l'effet se compose avec ceux d'autres éléments.*³⁶⁷

La signature a en effet pour fonction de révéler l'appropriation du texte par l'auteur :

*Le nom de l'auteur constitue une inscription essentielle du paratexte puisque s'y conjuguent la reconnaissance d'une appartenance d'un livre à un auteur (et à l'ensemble d'une oeuvre) et la mise en relation de l'ouvrage à la personnalité historique que désigne le nom.*³⁶⁸

Philippe Lane a, pour l'examen du nom d'auteur, distingué trois cas principaux dans *La périphérie du texte* :

- L'auteur signe de son nom d'état civil.
- Le pseudonymat.
- L'anonymat.

Pour Fred Vargas, il s'agit bien du pseudonymat auquel on a affaire. Le pseudonymat marque que l'auteur abandonne, dans sa carrière d'écrivain, son nom d'état civil pour emprunter ou inventer un « faux » nom. Genette formule ainsi les caractéristiques du pseudonymat :

*Le goût du masque et du miroir, l'exhibitionnisme détourné, l'histrionisme contrôlé, tout cela se joint dans le pseudonyme au plaisir de l'invention, de l'emprunt, de la métamorphose verbale, du fétichisme onomastique.*³⁶⁹

Parmi les cas du pseudonymat, Genette distingue « l'apocryphe » et

³⁶⁷ Gérard Genette, *op.cit.*, p.42.

³⁶⁸ Philippe Lane, *op.cit.*, p. 42.

³⁶⁹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris : le Seuil, 1987, p.53.

« l'apocryphe consenti ». Le premier consiste en l'attribution fallacieuse tandis que le cas de Vargas semble correspondre au second :

pour un auteur réel qui ne souhaite pas être identifié, à obtenir qu'un autre auteur veuille bien signer à sa place.³⁷⁰

Précédemment³⁷¹, nous avons observé la motivation et le choix du pseudonymat de Vargas pour en dégager la préoccupation sociale et la préoccupation esthétique de Vargas. Ici, nous allons approfondir notre étude sous l'angle de l'effet-pseudonymat consenti. Le pseudonyme de l'auteur produit de fait un effet troublant sur la presse et le lecteur. C'est un jeu qui, non seulement, consiste en l'appropriation des oeuvres mais aussi s'inscrit dans la préoccupation pragmatique :

En tant qu'élément paratextuel, le nom d'auteur nous intéresse dans la mesure où s'exerce un effet sur le lecteur, effet produit sur le public par la présence d'un pseudonyme. La dimension pragmatique du nom s'indique ici dans la relation entre les motifs et les manières. La manière est ici clairement lisible : c'est la pratique de la supposition d'auteur, selon laquelle un auteur réel attribue une oeuvre à un auteur imaginaire.³⁷²

D'abord, « Fred » sème une confusion sur le sexe de l'auteur car on risque de s'imaginer que l'on lit un écrivain masculin. Par exemple, Michel Lebrun, dans *L'Année du polar 1987*, a employé « lui » pour complimenter la débutante. Quand on essaie de comprendre, sous l'angle du statut des femmes écrivaines dans le paysage éditorial, la motivation de cette métamorphose sexuelle, Vargas fait remarquer que dans sa famille, on l'appelle toujours Fred, ce qui est simplement l'abréviation de son prénom authentique.

³⁷⁰ *Ibid.*, p.47.

³⁷¹ Voir 2.1.1. "Les influences d'une famille à fort capital socio-culturel", p.9-10 et p.14-16.

³⁷² Philippe Lane, *op.cit.*, p. 43.

Pouvons-nous alors dire qu'en se revêtant de ce pseudonyme, elle parvient, de façon inattendue, à se dissimuler sans vouloir le faire ? D'une part, les affirmations de l'auteure voudraient dire qu'elle ne sème pas de confusion intentionnellement. Donc, sur le plan pragmatique, elle n'a probablement pas de volonté d'attirer l'attention du lecteur et de la presse avec un prénom masculin. Elle n'a peut-être pas davantage tenté de se cacher, parce que "Fred", abréviation de Frédérique, est une appellation banale dans sa famille. Selon l'auteure, elle ne se refuse jamais à nous, et elle ne joue pas à cache-cache. Mais ce pseudonyme produit tout de même un effet mystérieux qui pousse le public à la démasquer. D'autre part, l'emprunt à l'appellation familiale peut démontrer que l'auteur ne cherche pas, du moins au début de son entreprise, à réclamer une référence littéraire. Comme elle l'a souvent dit, elle ne se prend pas au sérieux. « Fred » ne raconterait donc aucune histoire intertextuelle, ce qui peut décevoir un lecteur averti qui s'habitue à déchiffrer la signification recelée par un faux nom. De ce point de vue, la banalité de « Fred » favorise, dans une certaine mesure, l'atypicité de l'auteure.

Le trouble ne s'en tient pas là parce que le patronyme « Vargas », dont la consonnance hispanophone confère un sentiment d'étrangeté qui fait écho au film préféré de l'auteure, donne lieu de croire que c'est un écrivain d'origine sud-américaine au début de sa pratique. L'auteure peut alors se cacher totalement et atypiquement sous ce nom de plume, ce qui est aussi dû, comme on l'a dit, à la personnalité discrète de l'auteure et à sa situation professionnelle.

La visibilité médiatique manquante ne sera pas pour autant sans effet favorable. Plus l'auteure a envie de se masquer, plus le public est tenté de la percer à jour. Cet anonymat que recherche l'auteure en toute bonne foi suscite plus d'intérêt à la dévoiler.

Aussi se pose-t-on les questions « Qui est vraiment Fred Vargas ? » et « Qu'est-ce qu'elle écrit ? ». Comme dans un roman policier, le pseudonyme donne des informations alors que c'est le leurre qui incite le lecteur, en le désorientant, à découvrir ce qui est masqué. Une fois que le lecteur découvre que ce n'est pas un écrivain masculin originaire de l'Amérique latine auquel il a affaire, un « effet de

surprise » va être produit si bien que le lecteur peut se poser une question : pourquoi cette étrangeté ? Dans ce cas, le pseudonyme peut être perçu comme « texte-jeu » qui peut, comme un roman policier, assumer des fonctions herméneutique et ludique. Une relation entre auteur et lecteur est nouée, c'est-à-dire que l'un prend la responsabilité de créer un pseudonyme qui fait toujours sens et l'autre est sollicité pour décoder le jeu de l'auteur; le jeu, s'il réussit, peut du même coup susciter une connivence culturelle entre l'auteur et son public. Cependant, au fil des entretiens dans la presse écrite et parlée, le portrait de l'auteur s'éclaircit, et le public se familiarise avec cette écrivaine française revêtue d'un pseudonyme déroutant.

Ensuite, « Fred Vargas » peut tenir lieu, au plan métonymique, de désignation de ses romans, voire des genres en questions. Par exemple, nous pouvons évoquer *Un lieu incertain* en disant « le dernier Vargas », qui nous permet d'identifier le genre sans être forcé de parcourir d'un bout à l'autre le roman. Sans avoir à lire la première phrase du texte, le lecteur averti est en mesure d'identifier le genre du roman qu'il a sous les yeux. « Vargas » peut non seulement marquer l'appropriation du texte par l'auteur, mais également annoncer le type de lecture. La lecture est structurée par des conventions établies entre auteur et lecteur, ainsi acceptera-t-on difficilement de voir des morts ressusciter dans les romans policiers de « Vargas ». Il faut remplir le pacte de lecture pour que la communication fonctionne.

Puis, à mesure de la consécration de l'auteur, le mystère que génère le pseudonyme va s'effacer progressivement tandis que « l'effet de label » va perdurer en rendant l'auteur plus identifiable dans l'univers de l'édition. Certes, aucun écrivain ne souhaiterait qu'on lui colle telle ou telle étiquette sur le dos parce que l'identification a son revers, qui est la ghettoïsation. Cela peut pousser l'auteur à travailler son texte au niveau du style, de la structure, et de la transgression du code, ce qui lui permettra d'affirmer un positionnement singulier dans le genre.

Si le nom d'auteur remplit la fonction d'appropriation d'une oeuvre et d'annonce du genre, le titre en est la désignation :

Le titre sert d'abord à désigner un livre, à le nommer (comme le nom propre

désigne un individu). Si l'on excepte les cas d'homonymie, relativement marginaux, le titre se présente comme le nom du livre, sa carte d'identité. Le titre est un critère suffisant d'identification.³⁷³

Plus précisément, un titre est d'abord :

*ce signe par lequel le livre s'ouvre : la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise. Dès le titre l'ignorance et l'exigence de son résorbement simultanément s'imposent. L'activité de lecture, ce désir de savoir ce qui se désigne dès l'abord comme manque à savoir et possibilité de le connaître (donc avec intérêt), est lancée.*³⁷⁴

Quand le lecteur ne connaît pas l'auteur, c'est souvent le titre qui joue un rôle fondamental dans le premier contact que le lecteur peut établir avec le texte. Comment un auteur s'y prend-t-il pour inciter le lecteur à ouvrir la première page pour que son oeuvre ne soit pas submergée dans un océan de livres ? Evidemment, le titre peut intéresser le lecteur en l'enchantant, en le choquant, et même en l'agaçant et le déconcertant, mais jamais en le rebutant. De toute façon, il doit, en produisant du sens, stimuler le désir de savoir et solliciter l'activité de lecture.

Dans l'ensemble, le titre sert donc à désigner, à intéresser, à informer et à créer un type de communication entre le texte et lecteur. Pour y parvenir, il faut examiner les quatre fonctions essentielles du titre : selon Vincent Jouve, l'identification, la description, la connotation, et la séduction³⁷⁵, auxquelles s'ajoutent les fonctions du titres retenues par Henri Mitterrand : dénominative, incitative, idéologique. Il faut aussi mobiliser deux modes d'analyse complémentaire : l'intertexte et la structure syntaxique et sémantique.³⁷⁶

Il n'est pas difficile de comprendre la fonction d'identification, qui est la « carte

³⁷³ Vincent Jouve, *op.cit.*, p.14.

³⁷⁴ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, 1973, p.173.

³⁷⁵ Vincent Jouve, *op.cit.*, p.14.

³⁷⁶ Henri Mitterrand, *op.cit.*

d'identité » d'une oeuvre ; cette fonction dénomminative sert à désigner l'objet-livre dans les situations de communication. Quand une oeuvre est très connue, on peut même l'évoquer sans avoir la nécessité d'en préciser l'auteur, *Les Misérables* par exemple. Quant à la fonction descriptive, Genette divise le titre, selon le contenu et la forme, en deux catégories. Dans le premier cas, c'est le titre thématique qui renvoie au contenu et dans le second, c'est le titre rhématique qui évoque la forme d'une oeuvre. Evidemment, ces deux catégories ne sont pas séparées de manière étanche, c'est-à-dire qu'un titre mixte est capable de comprendre à la fois ces deux éléments. Dans tous les cas, le titre tente d'entrer en communication avec le public en lui révélant, dans une certaine mesure, des informations descriptives. On peut résumer le classement de Genette à l'aide d'un schéma :

Le classement du titre au niveau de la fonction descriptive	
Le titre thématique (ce dont on parle)	Le titre rhématique (la façon dont on en parle)
-le titre littéral : celui qui évoque le sujet central -le titre métonymique : celui qui se lie à un élément ou un personnage secondaire -le titre métaphorique : celui qui renvoie au contenu de façon symbolique -le titre antiphrastique : celui qui présente le contenu de façon ironique	-le titre générique : celui qui désigne une appartenance formelle précise -le titre paragénérique : celui qui renvoie un trait formel beaucoup plus général

En plus de la description, le titre peut véhiculer des significations très diverses, ce qui relève des connotations du titre qui peuvent évoquer le style, l'époque, la filiation du genre propre à un auteur, etc. Finalement, la dernière fonction du titre est la séduction qui consiste à attirer l'attention du public et mettre en valeur une oeuvre: un titre très long ou très concis peut par exemple être séduisant aussi bien qu'un titre qui joue sur les sonorités ou des jeux de mots. Inséparable du contrat de lecture, la fonction séductive doit correspondre au type de lectorat visé, c'est-à-dire que le titre doit proposer au lecteur le type de texte auquel il a affaire et lui suggère comment il le

lit.

En ayant recours au travail théorique de Genette, nous essayons d'analyser les titres des romans vargassiens afin de comprendre comment ils nouent le contrat de lecture. Nous pouvons regrouper les titres dans le tableau ci-dessous :

Les titres vargassiens	Description	Connotation	Séduction
<i>Les Jeux de l'amour et de la mort</i>	Titre thématique littéral	Structure substantif-déterminant Tonalité sentimentale	Universel
<i>Ceux qui vont mourir te saluent</i>	Titre thématique métaphorique	Structure pronom démonstratif-pronom relatif Tonalité énigmatique, angoissant.	Insolite, incongru, ambigu
<i>L'Homme aux cercles bleus</i>	Titre thématique métonymique	Structure substantif-complément de préposition Tonalité énigmatique	Insolite, incongru, ambigu
<i>Debout les morts</i>	Titre thématique métaphorique	Structure impérative Tonalité énigmatique, angoissante	Insolite, incongru, ambigu
<i>Un peu plus loin sur la droite</i>	Titre thématique Métaphorique	Structure adverbe de lieu Tonalité énigmatique, déconcertante	Insolite, ambigu
<i>Sans feu ni lieu</i>	Titre thématique métaphorique	Structure locution prépositive Tonalité sombre, compatissante.	Ambigu
<i>L'Homme à l'envers</i>	Titre thématique métonymique/métaphorique	Structure substantif-complément de préposition Tonalité énigmatique, angoissante	Insolite, incongru, ambigu
<i>Pars vite et reviens tard</i>	Titre thématique métonymique/métaphorique	Structure impérative Tonalité énigmatique, alarmante.	Insolite, incongru, ambigu
<i>Sous les vents de Neptune</i>	Titre thématique métaphorique	Structure prépositive Tonalité énigmatique, fantastique	Insolite, incongru, ambigu
<i>Dans les bois éternels</i>	Titre thématique métonymique/métaphorique	Structure prépositive Tonalité énigmatique, fantastique	Insolite, incongru, ambigu
<i>Un lieu incertain</i>	Titre thématique métonymique/métaphorique	Structure substantif-épithète Tonalité énigmatique,angoissante	incongru, ambigu
<i>L'Armée furieuse</i>	Titre thématique métonymique/métaphorique	Structure substantif-épithète Toanlité énigmatique, angoissante	Insolite Incongru Ambigu

De plus, Daniel Couégnas a analysé le titre du roman populaire en insistant sur sa rhétorique publicitaire et il en tire des caractéristiques telles que la concision, la simplicité syntaxique et le mystère pour établir la communication « du titre au

lecteur ». Il a également relevé que cette communication comporte trois catégories: “du titre au lecteur”, “du titre au texte” et “du lecteur au titre”, et dans cette communication, le titre séduit le lecteur, qui le lit pour finalement décoder le titre énigmatique. Il a catégorisé le titre selon les rapports titre/texte (sujet/prédicat)³⁷⁷, ce qui est similaire, dans une certaine mesure, au classement de Genette; et si nous appliquons sa typologie, nous pouvons aboutir au classement focalisé par le tableau ci-dessous :

Le titre		
Hors du texte	Désignation, introduction du texte pour lancer un produit	Tous les romans vargassiens
A l'intérieur du texte	Le titre micro-récit	<i>Ceux qui vont mourir te saluent</i> <i>Debout les morts</i> <i>Pars vite et reviens tard</i>
	Le titre-effet de focalisation (le titre synecdoque qui renvoie à un point de l'histoire)	<i>L'Homme aux cercles bleus</i> <i>L'Homme à l'envers</i> <i>Pars vite et reviens tard</i> <i>Dans les bois éternels</i> <i>Un lieu incertain</i> <i>L'Armée furieuse</i>
	Le titre-énigme	<i>Ceux qui vont mourir te saluent</i> <i>L'Homme aux cercles bleus</i> <i>Debout les morts</i> <i>Un peu plus loin sur la droite</i> <i>L'Homme à l'envers</i> <i>Pars vite et reviens tard</i> <i>Sous les vents de Neptune</i> <i>Dans les bois éternels</i> <i>Un lieu incertain</i> <i>L'Armée furieuse</i>

A l'issue de cette double tentative de classement, nous pouvons constater que les titres vargassiens appartiennent à la catégorie du titre thématique (Genette) qui renvoie au contenu des romans. Parmi eux, les titres métonymiques et/ou métaphoriques occupent la place majoritaire. Ils se caractérisent, pour l'essentiel, par la tonalité énigmatique et la visée angoissante qui a tendance à s'accroître. De ce

³⁷⁷ Daniel Couégnas, *Fictions, Enigmes, Images*, Limoges : PULIM, 2001, p. 37-40.

point de vue, ces titres répondent parfaitement au genre policier dont relèvent les romans vargassiens, et la tentative de brouiller les limites du genre se révèle plus ou moins à travers « Sous les vents de Neptune » et « Dans les bois éternels ».

Parmi les quatre premiers titres, trois parlent explicitement de la mort. Ces romans sont publiés de 1986 à 1995, période que nous pouvons considérer comme « stade de l'essai », première étape de la carrière littéraire de Vargas. *Les Jeux de l'amour et de la mort*, le plus long comme titre, évoque littéralement Eros et Thanatos. Sur le plan du contenu, la thématique viserait, par son universalité, à attirer un public composite et large sans forcément avoir des rapports avec le genre policier. Cela risquerait, pour cause d'une tonalité sentimentale supposée, de désorienter la lecture et de violer le pacte de lecture. Parmi les trois autres, l'énigme est mise en relief. Notamment, le titre *Debout les morts* produit, d'une manière concise, un effet angoissant qui ne rétrécit pas l'espace d'imagination du lecteur. Comme un appel aux morts ou une malédiction mortelle, ce titre joue sur la peur, et se rapproche donc du style que recherchera Vargas dans ses romans ultérieurs.

Avec *Un peu plus loin sur la droite* (1996) et *Sans feu ni lieu* (1997), le registre noir semble prendre le dessus. Nous pouvons entrevoir la visée réaliste à travers ces titres métaphoriques qui remplissent la fonction idéologique. Toutefois, cet essai s'est vite essoufflé, et Vargas établit son style propre dans la troisième étape. Les titres depuis *L'Homme à l'envers* (1999) sont tous concis, entre 2 et 5 mots, y compris son dernier roman *L'Armée furieuse*. Pendant cette étape, les titres sont tous très énigmatiques, ce qui cadre avec le genre à énigme, et aussi avec le travail de Vargas sur l'angoisse, l'incertitude. En un mot, ces titres à la fois choquants et ambigus servent à capter la curiosité du lecteur sans tout lui révéler. L'atmosphère campée, la thématique annoncée, il incombe au lecteur d'ouvrir le roman pour déchiffrer le titre.

De ce point de vue, nous pouvons examiner la valeur séductive, en d'autres termes, la fonction incitative des titres des romans vargassiens. Comme le relève Marc Lits :

Les titres des récits d'énigme, par leur caractère bref mais surtout par les motifs

*de mort et de mystère qu'ils recèlent, font directement appel au besoin d'imaginaire du lecteur potentiel, au plaisir trouble d'être confronté au mystère, à la peur, savourée à petites doses.*³⁷⁸

Evidemment, cette fonction peut également être définie comme conative, qui sert à produire un certain effet sur le récepteur en l'intéressant et orientant son comportement de lecture pour faire en sorte qu'il réagisse favorablement. Les titres du récit policier, traités comme un objet textuel, peuvent aussi être analysés en fonction du code herméneutique, comme l'affirme Roland Barthes :

Décrivons d'appeler code herméneutique l'ensemble des unités qui ont pour fonction d'articuler, de diverses manières, une question, sa réponse et les accidents variés qui peuvent ou préparer la question ou retarder la réponse ; ou encore : de formuler une énigme et d'amener son déchiffrement.(...)

*L'inventaire du code herméneutique consistera à distinguer les différents termes (formels), au gré desquels une énigme se centre, se pose, se formule, puis se retarde et enfin se dévoile.*³⁷⁹

Comment, dans cette optique, les titres vargassiens réussissent-ils à séduire le lecteur ? A l'aide des deux schémas, nous pouvons en conclure que tous ces titres se présentent sous forme énigmatique, qui est presque archétypale parce que la notion d'énigme est inscrit au coeur même du récit policier. Claude-François Ménéstrier donne la définition de l'énigme du roman:

Puisque l'énigme est un mystère ingénieux, il faut qu'elle puisse donner du plaisir. (...) Or c'est particulièrement dans les énigmes que l'on goûte ce double plaisir, celui d'apprendre ce que l'on ne savait pas : celui d'admirer l'adresse, l'esprit et l'artifice de celui qui a fait l'énigme et qui l'a bien développée, et celui de voir que

³⁷⁸ Marc Lits, *op.cit.*, p.74.

³⁷⁹ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 24-26.

*malgré ses voiles et ses ténèbres affectés on en a trouvé le sens.*³⁸⁰

En fonction de cette définition, on peut revenir sur le titre-énigme, qui, certes, donne du plaisir, mais aussi et surtout donne de la peine. C'est justement le mélange du plaisir et de la peine qui incite le lecteur à lire le texte et à trouver le sens voilé pour pouvoir trouver le plaisir définitif. On sait que le titre a pour fonction d'annoncer le texte en donnant au lecteur des informations qui sont pourtant très limitées, comme l'affirme Charles Grivel :

*Il n'est fourni au lecteur qu'une frange informative, des indications implicites, des renseignements incomplets. Le titre n'est pas producteur d'univocité ; il fait entendre, il fait attendre, deviner, désirer. On l'envisagera comme un complexe, une agglomération d'informations inachevées, un lieu d'indices. (...) Si lire un roman est réellement le déchiffrement d'un fictif secret constitué puis résorbé par le récit même, alors le titre, toujours équivoque et mystérieux, est ce signe par lequel le livre s'ouvre.*³⁸¹

Pour pouvoir agir sur le lecteur, le titre consiste à camper une atmosphère inexplicable dans la plus large mesure. Par exemple, le titre « L'homme aux cercles bleus », sur le plan syntaxique, renvoie au modèle du « Le mystère de la chambre jaune », parce que ces titres sont tous composés d'un groupe nominal suivi d'un autre groupe nominal prépositionnel avec une épithète de couleur.

Ce qui les différencie, c'est « le mystère » qui peut permettre au lecteur d'identifier, par intertexte, le genre et qui rend la thématique très explicite. Par contre, « L'homme aux cercles bleus » ne comporte aucune indication qui fasse écho à la menace, au crime, à l'enquête et à Adamsberg et ses acolytes qui deviennent plus tard les personnages d'une série. Ce titre implicite cherche à éviter de donner des informations redondantes liées directement à la thématique du récit policier. Nous

³⁸⁰ Claude-François Ménéstrier, *La philosophie des images énigmatiques*, republié partiellement sous le titre Poétique de l'énigme. *Poétique*, no 45, février 1981, p.28-52.

³⁸¹ Charles Grivel, *op.cit.*, p.172-173.

pouvons même le regarder comme un titre de la littérature générale. Il est, comme la plupart des titres vargassiens, un titre général peu indicatif qui n'empêche cependant pas d'alimenter l'effet d'énigme. C'est « aux cercles bleus » qui va entraîner le lecteur à se poser de très nombreuses questions :

- Qu'est-ce que c'est que les cercles ?
- Pourquoi sont-ils de couleur bleue ?
- Quel est le sens caché des cercles bleus ?
- Quels sont les rapports entre l'homme et les cercles bleus ?
- Qu'est-ce que l'homme?
- Qui est cet homme ?
- Quel est le genre du roman ?

...

Ces questions permettent que le lecteur découvre une énigme, et un plaisir suscité par un manque de connaissances et par un champ de possibilité. Cette énigme peut également provoquer de la peine dans l'esprit du lecteur, comme celle causée par les devinettes qui apportent, explicitement ou implicitement, une série d'informations incomplètes. Le titre participe à un processus qui conduira le lecteur à la solution, mais sur la première de couverture, ces questions ne peuvent rester qu'en suspens jusqu'à ce que le lecteur entre dans le texte, et par les renseignements qu'il capte réponde définitivement à ces interrogations qui le charment et le peinent.

Par ailleurs, certains titres, toujours très mystérieux, semblent avoir tendance à désorienter l'identification du genre. Prenons « Pars vite et reviens tard » comme exemple. D'abord, nous ne disposons toujours pas d'indications archétypales du récit policier. Ensuite, la structure de l'impératif peut produire l'effet d'énigme, mais en même temps provoquer une forte panique qui agit sur la psychologie du lecteur, parce qu'il est recommandé de se sauver. Dans ce cas-ci, « Qui fait quoi ? » est relégué au second plan. Nous pouvons alors nous poser les questions ci-dessous :

- Quelle est la menace ?
- Comment fuir la menace ?
- Pour combien de temps se sauve-t-on ?
- Est-ce qu'on peut réussir ?

...

Ces questions qui mettent à l'avant la victime renvoient à un sous-genre du roman policier, qui est le roman à suspense :

*Dans ce genre, le crime central – celui qui suscite l'intérêt du lecteur – est virtuel, en suspens. Il risque de se produire dans un avenir proche. Au travers de l'action présente de ceux qui sont menacés et de ceux qui cherchent à éviter ce crime, l'histoire va permettre de reconstituer et de mieux comprendre le passé de chacun pour tenter de mettre en échec un futur tragique.*³⁸²

Ce qui est intéressant, quand l'effroi et l'incompréhensible amènent le lecteur à lire le texte, c'est de remarquer une sorte de rupture avec l'horizon d'attente. Dans ce roman, le héros, Adamsberg, n'est en effet ni un commissaire en péril ni celui qui enquête pour se disculper, conformément à l'histoire typique du roman à suspense. Et les puces de rats, utilisés pour propager la peste, ne menacent personne en réalité. Le « semeur de peste » est seulement un bouc émissaire. Donc, les initiales CLT, *Cito, Longe, Tarde* en latin, qui renvoient au titre, et conseillent de fuir vite, longtemps et de revenir tard, ne relèvent que de l'histoire secondaire du roman. Mais le lecteur ne va pas être rebuté par ce brouillage, parce qu'en lisant le roman d'un bout à l'autre, il peut faire l'expérience en esprit du mystère, de l'angoisse et de l'affolement, vécus par les personnages, en s'identifiant à eux.

Cette tendance à mélanger, à un certain degré, les codes du genre se manifeste également par les titres les plus récents comme *L'Homme à l'envers*, *Sous les vents de Neptune*, *Dans les bois éternels*, ainsi que *L'Armée furieuse*. Ceux-ci font écho, de manière relativement plus explicite, au fantastique qui est en effet lié par de

³⁸² Yves Reuter, *Le roman policier*, Paris : Editions Nathan, 1997, p.75.

nombreuses affinités avec le roman policier, tant thématiquement que structurellement. Le roman fantastique travaille de fait, comme le récit policier, l'effet d'énigme; l'histoire se caractérise aussi par une rupture de l'ordre reconnu et est clôturée par le retour de l'ordre. Ce qui dissocie les deux types de récits, comme le confirme Jacques Finné :

*Alors qu'une énigme policière termine son vecteur-tension sur une solution rationnelle, rassurante, grâce à laquelle le lecteur revient les deux pieds sur terre, le fantastique termine le sien sur une conviction plus troublante : seul l'irrationnel peut expliquer les faits de mystère. Deux mêmes démarches, donc, mais avec deux explications toutes différentes. L'une rassure, l'autre impose à jamais son injure au bon sens.*³⁸³

De toute évidence, ces titres, à cause desquels le lecteur peut croire être confronté au fantastique, vont créer un trouble du décryptage. Le lecteur peut avoir du mal à prémodeller un type de déchiffrement. Toutefois, en raison du manque d'informations, il ne peut qu'ouvrir le roman, poussé par une forte curiosité et par nécessité, pour programmer et régler peu à peu le type de lecture. Comme les théories du fantastique s'appliquent, dans une certaine mesure, au récit policier, le lecteur peut découvrir l'énigme et l'angoisse qui sont les éléments prédominants partagés par ces deux types de récits sans que le plaisir soit abattu. Il recueille les informations, qui peuvent toujours être équivoques, jusqu'à ce que le roman soit, après un long retardement, sur le point de se terminer, pour finalement trouver l'explication finale rationnelle et le genre auquel il a affaire. L'effet de surprise produit, le plaisir consiste non seulement à trouver la solution de l'énigme, mais également à identifier le genre. Nous pouvons donc découvrir deux niveaux de plaisir suscités par ces titres : l'un repose sur le contenu énigmatique du texte, causé par les informations incomplètes, l'autre sur la forme énigmatique visant à compliquer l'identification du genre.

³⁸³ Jacques Finné, *La littérature fantastique, Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Editions de l'Université libre de Bruxelles, 1980, p.62.

Pour finir notre analyse des titres vargassiens, il faut remarquer que certains titres ont recours à la transtextualité. Gérard Genette intègre dans la transtextualité avec *Palimpsestes*: « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte ».³⁸⁴

Il n'est pas difficile de remarquer que les titres vargassiens ne sont pas auto-intertextuels, censés fonctionner en référence et en écho avec des titres préexistants du même auteur. Nous pouvons alors prendre trois titres vargassiens comme objet d'étude à l'aide du tableau ci-dessous :

Titres de Fred Vargas	Univers culturel antérieur
<i>Les Jeux de l'amour et de la mort</i>	<i>Le Jeu de l'amour et de la mort</i> de Romain Rolland, publié en 1925.
<i>Ceux qui vont mourir te saluent</i>	<i>Ave Caesar morituri te salutant</i> en latin : une formulation, principalement militaire pour saluer l'empereur à l'époque romaine impériale, est prononcée par des soldats renégats que Claude avait condamnés à mourir au cours d'une naumachie au bord du lac Fauscin
<i>Debout les morts</i>	<i>Debout les morts</i> : la phrase est prononcée le 8 avril 1915 par l'adjudant Péricard, combattant de la Première Guerre mondiale, pour réveiller ses soldats du 95 ^{ème} régiment d'infanterie, qui, écrasés de fatigue, prenaient un instant de repos au Bois

³⁸⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes-La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982, p.7.

	Brûlé. Il lance cet ordre pour les entraîner à reprendre les combats. Et il est nommé sous-lieutenant le 24 mai pour sa bravoure. Et ce cri devient célèbre par la suite. Cette phrase illustre parfaitement l'héroïsme des soldats français de Verdun.
--	---

Précisément, les deux premiers titres relèvent de l'hypertextualité définie par Genette, comme un rapport de transformation ou d'imitation, qui produit quelque chose de nouveau, mais qui ne cache pas ce qui se trouve derrière. L'hypertexte est un texte dérivé d'un autre texte, que Genette appelle l'hypotexte, préexistant au terme d'une opération de transformation.

Par exemple, « Les jeux de l'amour et de la mort » est une imitation du modèle syntaxique de son hypotexte sans changer la thématique Eros et Thanatos. Quant à « Ceux qui vont mourir te saluent », Vargas a supprimé *Ave Caesar*, ce qui permet de transposer l'action de son hypotexte dans l'époque moderne. Ce qui différencie ces deux premiers textes du troisième titre, c'est que celui-ci tisse une relation intertextuelle avec l'hypotexte, l'intertextualité comprend trois cas selon *Palimpsestes* de Genette :

- La citation : référence explicite et littérale
- Le plagiat : référence littérale et non explicite
- L'allusion : référence non littérale et non explicite

Nous pouvons alors constater que le titre du premier manuscrit du Vargas, comme beaucoup de récits policiers, fonctionne, par pastiche, en référence à un titre appartenant à la littérature générale et que les deux derniers font écho, par citation, à des événements historiques. Et cela constitue une des caractéristiques souvent

pointées du doigt de la littérature de consommation, à qui on fait grief de son absence de création originale.

Toutefois, la mise en relation par laquelle le titre se rapporte à un autre déjà reconnu comme littéraire permet d'établir un horizon culturel commun entre le titre et le lecteur qui peut prendre plaisir à identifier l'hypotexte et peut aussi démonter le titre, après avoir lu le texte, en mesurant l'actualisation et l'émergence des nouvelles interprétations. Le processus de décodage est donc herméneutique et aussi ludique.

D'ailleurs, le renvoi intertextuel témoigne de la culture de l'auteur, renforce sa crédibilité parce que l'hypotexte peut servir comme argument d'autorité qui aide à justifier l'hypertexte. Cela peut être perçu comme la recherche de la reconnaissance littéraire de l'auteur. La littérarité consiste ici en la façon dont le titre négocie une autorité et revisite le patrimoine culturel, c'est-à-dire que le titre favorise une nouvelle interprétation.

Après notre étude au sujet des titres vargassiens, nous allons considérer l'épigraphe dans les romans de l'auteure. Nous choisissons *Pars vite et reviens tard* comme objet d'étude afin d'en dégager les traits et les fonctions essentiels. D'abord, Il importe de déterminer ce qu'est l'épigraphe :

*L'épigraphe est donc la citation par excellence, celle qui figure en exergue du livre, la quintessence de l'ouvrage : l'essentiel, du point de vue symbolique, en quelques mots, en quelques lignes. Cette solennité de l'épigraphe fait apparaître la dimension symbolique de la citation, symbolique lisible ou cryptée.*³⁸⁵

Dans son ouvrage *Seuils*, Genette attribue quatre fonctions à l'épigraphe :

- La fonction de commentaire du titre de l'ouvrage dont l'épigraphe est souvent la source et la justification.
- La fonction de commentaire du texte dont elle précise et souligne indirectement la signification.

³⁸⁵ Philippe Lane, *op.cit.*, p. 46.

- La fonction de caution indirecte apportée par l'auteur de la citation invoquée.
- L'effet-épigraphe

Genette observe ces quatre fonctions avec beaucoup de prudence, comme il le relève :

*Aucune n'est explicite, puisque épigrapher est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur.*³⁸⁶

Vargas fait précéder *Pars vite et reviens tard* d'une épigraphe pour le premier chapitre :

*Et puis, quand les serpents, chauves-souris, blaireaux et tous les animaux qui vivent dans la profondeur des galeries souterraines sortent en masse dans les champs et abandonnent leur habitat naturel ; quand les plantes à fruits et les légumineuses se mettent à pourrir et à se remplir de vers (...)*³⁸⁷

Ce qu'il y a de plus particulier, c'est l'emplacement de cette épigraphe. Généralement, l'épigraphe se situe, soit en tête d'ouvrage, soit en tête d'une partie de l'ouvrage ou d'un chapitre, ou même placée dans l'épilogue d'un ouvrage. Celle-ci est pourtant à la fois le périphrase (citation) et le texte (l'ensemble du chapitre 1). Cela est dû au fait que Vargas envisage de donner une plus grande importance à cette épigraphe à tel point que le premier chapitre n'est dédié qu'à cette citation.

A bien y regarder, cette épigraphe remplit à part entière la première fonction. Cette citation définit le lien avec le titre. Les relations de cause à effet sont perceptibles entre l'épigraphe (cause) et le titre (effet). Précisément, l'épigraphe est longuement composée d'une double proposition subordonnée de temps tandis que les

³⁸⁶ Gérard Genette, *Seuils*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1987, p.145.

³⁸⁷ Fred Vargas, *Pars vite et reviens tard*, Paris : J'ai lu, 2008, p.5.

points de suspension s'utilisent à la place de la proposition principale censée révéler le résultat. Malgré cela, le titre permet de combler le vide : quand les animaux s'emparent du monde humain qui risquera d'être détruit, il faut fuir vite et revenir tard.

La thématique du roman devient décelable : la destruction, la mort, la panique, le désir de survie, et l'humanité, ce qui laisse entrevoir la signification du texte et implique un contrat de lecture assez clair. Cela correspond à la deuxième fonction de l'épigraphe, qui peut orienter la lecture. Néanmoins, il est à noter que les informations données par l'épigraphe sont toujours incomplètes et que la lisibilité dépend donc, dans une large mesure, de la capacité herméneutique du lecteur :

*Cette attribution de pertinence est à la charge du lecteur, dont la capacité herméneutique est souvent mise à l'épreuve.*³⁸⁸

La signification de l'épigraphe reste très énigmatique en ce qui touche son rapport au texte et sa valeur d'orientation préalable de la lecture préalable demeure très limitée. Les procédés intertextuels sont donc sollicités pour que le lecteur puisse être mieux informé d'autant plus que l'auteur et l'oeuvre de la citation ne sont pas invoqués. Nous pouvons supposer que Vargas tend à faire braquer les regards sur le mystère en ne faisant pas appel à une autorité culturelle dont le nom s'emploie souvent comme un garant de la démarche intellectuelle et romanesque. Donc, si un lecteur est capable d'identifier qu'il s'agit d'un extrait du *Liber Canonis* d'Avicenne, le canon de la médecine au début du 11^e siècle, il pourra d'emblée supposer que la mort est causée par la peste, même si elle s'avère être un leurre à la fin du roman.

Cet effet-épigraphe répond donc à la notion de force illocutoire, une des caractéristiques pragmatiques du paratexte, comme Genette l'affirme :

Une dernière caractéristique pragmatique du paratexte est ce que j'appelle, en

³⁸⁸ Gérard Genette, *op.cit.*, p.146.

*empruntant très librement cet adjectif aux philosophes du langage, la force illocutoire de son message. Il s'agit encore ici d'une gradation d'états. Un élément de paratexte peut communiquer une pure information, par exemple le nom de l'auteur ou la date de publication ; il peut faire connaître une intention, ou une interprétation auctoriale et/ou éditoriale.*³⁸⁹

Et la force illocutoire indique les relations argumentatives entre l'épigraphe et le texte :

*L'épigraphe comporte une orientation argumentative globale que résume un acte de discours, explicite ou non : agir sur des croyances et des comportements, mettre en place des hypothèses de lecture, programmer des interprétations possibles.*³⁹⁰

De ce point de vue, cette épigraphe réussit à donner à penser, à agir sur le lecteur, et à influencer sa réception. Elle aide à orienter la lecture vers la thématique tandis que le « vide », le plus important dans sa dimension fonctionnelle, est une source essentielle du plaisir de lecture :

*La pertinence sémantique de l'épigraphe est souvent en quelque sorte aléatoire, et l'on peut soupçonner, sans la moindre malveillance, certains auteurs d'en placer quelques unes au petit bonheur, persuadés à juste titre que tout rapprochement fait sens, et que même l'absence de sens est un effet de sens, souvent le plus stimulant ou le plus gratifiant : penser sans savoir quoi, n'est-ce pas un des plus purs plaisirs de l'esprit ?*³⁹¹

Pour bien cerner le périphrase auctorial dans les oeuvres vargasienues, nous avons analysé les principaux traits qui relèvent de la paratextualité selon Genette: le nom de l'auteur, les titres et l'épigraphe. Nous avons essayé de faire le point sur le

³⁸⁹ Gérard Genette, *op.cit.*, p.15.

³⁹⁰ Philippe Lane, *op.cit.*, p.60.

³⁹¹ Gérard Genette, *op.cit.*, p.47.

pseudonyme de l'auteure sur le plan pragmatique et esthétique. Nous avons également tenté de déchiffrer les titres et l'épigraphe au niveau de la forme textuelle et de l'interaction sociale pragmatique. Dans la sous-partie suivante, nous allons nous focaliser sur le péritexte éditorial.

2.3.2. Le péritexte éditorial

Pour commencer, nous essayons d'étudier les romans vargassiens au niveau de leurs couvertures. Bien différents des autres éléments paratextuels, c'est par le biais iconique que la couverture devient un lieu de croisement entre le hors-texte et le texte. Elle est la première représentation matérielle qu'on perçoit de la main et du regard. Aucun ne peut nier l'importance du premier contact visuel, qui nous intéresse ou, au contraire, qui nous décourage et nous éloigne du livre :

*L'illustration de couverture, cette affiche publicitaire en réduction fut saisie instantanément, appréhendée, déchiffrée de manière univoque par le regard afin de provoquer désir ou curiosité, conditions nécessaire d'une lecture ultérieure du roman.*³⁹²

La couverture peut être composée de divers composants qui travaillent en synergie de sorte que le lecteur puisse émettre des hypothèses de lecture et imaginer des histoires en fonction des éléments informatifs et argumentatifs.

La première de couverture	La quatrième de couverture
Le titre Le nom d'auteur L'éditeur La collection L'illustration ...	L'extrait Le résumé Le commentaire La publicité Le code barre La catégorie de prix La date de dépôt légal La date d'inscription à la Bibliothèque nationale (ISBN) ...

Ces éléments sont ce que Daniel Couégnas appelle le « phénomène de redondance » :

³⁹² Daniel Couégnas, *op.cit.*, p.60.

*Les illustrations jouent sur le phénomène de redondance. Redondance à l'intérieur même de l'image, mais aussi par les relations que celle-ci entretient avec le reste de la couverture. Des codes complémentaires, paratextuels, interviennent ici : éléments verbaux et graphiques du titre, paratexte éditorial des signes distinctifs récurrents, de la collection.*³⁹³

Pour analyser la couverture, force est de répondre à quoi elle sert. En règle générale, elle donne une idée de l'auteur, de l'éditeur et du sujet du livre pour faire vendre le livre en suscitant la curiosité du lecteur, sans oublier qu'elle donne une identité singulière à un livre pour le distinguer d'un autre. Ensuite, il faut observer les proportions entre le nom de l'auteur et le titre du livre à travers la police utilisée, les caractères et la couleur. Puis, nous pouvons aborder les rapports entre l'interprétation de l'illustration et le titre. Enfin, nous allons tourner notre regard sur la collection, l'édition et la réédition. En raison des multiples éditions et rééditions, nous nous contentons de prendre comme objet d'étude les romans publiés chez Viviane Hamy et réédités chez J'ai lu.

Avant tout, il s'agit de tenir compte du contrat de lecture qui est non seulement un « organisateur » de l'acte de lecture, mais encore un outil de fidélisation qui doit agir selon les motivations et les désirs du public. Il est évident que la pratique éditoriale doit correspondre aux attentes du destinataire. Comme le public est diversifié par ses compétences différentes et ses motivations diverses, il faut que la stratégie éditoriale se lie étroitement aux typologies de lecture, il n'est pas difficile de comprendre que le contrat de lecture doit être différent pour la lecture de loisir et celle pour apprentissage, de même entre la lecture savante et la lecture ordinaire.

Précisons ici que, quant au roman, le contrat de lecture est en général constitué de deux types qui varient selon le niveau de la production, ce qui cadre avec les deux champs de production distingués par Pierre Bourdieu. L'un dépend de la production

³⁹³ *Ibid.*, p.61.

restreinte, l'autre, en revanche, correspond à la grande production. Les couvertures de ces deux domaines se distinguent dans une large mesure, ainsi que les quatrième de couverture. Philippe Lane a défini deux types de contrat impliqués par les couvertures de livres :

*Un contrat de lecture qui affirme une littérature de recherche, correspondant au niveau de la production restreinte. La quatrième de couverture opère une distanciation avec l'histoire racontée dans le roman, la narration passe nettement au second plan. C'est la description qui est le mode de textualité dominant. L'écriture est mise en avant ; la morale dominante est prise à contre-pied par un-conformisme complice.*³⁹⁴

Il est nécessaire de remarquer que, dans le domaine de la littérature générale, la priorité du contrat de lecture consiste résider dans la valeur esthétique et le non-conformisme, ce qui s'oppose à la littérature populaire qui obéit essentiellement à des exigences économiques, et dont la couverture penche pour la promotion :

*Ce premier contrat de lecture se définit principalement par un texte narratif en quatrième de couverture dans lequel l'histoire, les héros du roman, une thématique attractive (amour, aventure, exotisme) sont mis en avant. On y trouve également l'utilisation de toute une série d'éléments destinés à rapprocher le livre et son auteur du lecteur potentiel : la photo du romancier qui le rend plus familier, le rappel du titre de l'auteur et une notice bio/bibliographique dans laquelle le succès, la popularité de l'auteur sont soulignés.*³⁹⁵

Certes, nous ne pouvons parler de leurs différences sur un ton aussi catégorique. Pour faire le point sur les couvertures des romans vargassiens, il ne faut pas ignorer la reconnaissance partielle qu'a obtenue le roman policier, qui relève d'un genre

³⁹⁴ Philippe Lane, *op.cit.*, p. 100.

³⁹⁵ *Ibid.*

particulier en voie de légitimation. Malgré la conformité au contrat de lecture, nous essayons aussi d’observer, ce qui est très intéressant, les signes de son dépassement à travers les couvertures des romans vargassiens. Nous commençons alors par les couvertures publiées chez Viviane Hamy avant de nous attaquer à celles de chez J’ai lu, et nous finissons par les rassembler tous afin d’en dégager les constantes et les variantes. Prenons pour exemple la couverture et la quatrième de couverture d’*Un lieu incertain* :

D’abord, la production des couvertures correspond parfaitement au contrat de lecture. Pour répondre à l’attente du lecteur potentiel, le genre littéraire dont relève ce roman se montre clairement identifiable. Nous pouvons le voir plus clairement à l’aide d’un schéma pour en conclure que l’intérêt de cette couverture consiste manifestement à informer le lecteur de la série d’Adamsberg à laquelle il a affaire :

Titre	Indices iconographique	Personnages	Cadre spatio-temporel	Indices Lexicaux	Trame	Structure de présentation
<i>Un lieu incertain</i>	La couleur noire, blanche, et rouge	Clyde Fox Radstock Adamsberg Danglard Estalère	La nuit Le vieux cimetière	Coll. Chemins Nocturnes, Policier, Sale histoire, Choc déplaisantes , Désagréable,	Un tas de chaussures, Les pieds entrent dedans,	L’extrait Le dialogue La présentation de l’auteure

La valeur informative de la couverture s’exprime en premier lieu par « POLICIER » imprimé en dessous du titre, auquel s’ajoute l’illustration en noir et blanc avec un petit élément de couleur rouge évoquant conventionnellement le sang. Nous savons que le noir est un signe reconnaissable qui pointe très souvent sur le genre policier. Cette couleur renvoie à la nuit et à l’obscurité tant sociale que psychologique au sens métaphorique du terme.

En outre, il est facile pour le lecteur d’entrevoir le genre à l’aide du vocabulaire présent sur la première de couverture, y compris le nom de la collection et le titre. Le

mystère et la peur sont suscités par « nocturnes » et « incertain ». C'est une puissante figuration du suspense et de l'ambiance secrète. Sombre et feutrée, la couverture est une oeuvre à part entière qui permet au lecteur potentiel un repérage facile. A première vue, le lecteur potentiel peut se faire l'idée d'avoir un roman policier sous les yeux. La présentation descriptive se caractérise par une multitude de signes capables de séduire le lecteur et d'orienter son choix de lecture.

La conception de l'illustration du milieu de la couverture remplit la même fonction, soit présenter et intéresser. Il s'agit pourtant de noter qu'elle ne renseigne pas sur le contenu du roman, vu qu'il n'y a aucun personnage et qu'aucune action n'est mise en scène. La thématique n'est donc pas clairement annoncée. En revanche, cette image privilégie l'atmosphère, campée avec ambiguïté, exacerbe l'effroi et suscite la curiosité du lecteur. Un univers terrifiant se dessine de manière assez floue : la nuit macabre, le bois interdit et des ectoplasmes indescritibles qui flottent et se répandent dans le ciel. En ce cas, l'image parvient à provoquer des questions et à laisser présager un conflit. Avant de tourner la première page, le lecteur se tient donc déjà aux aguets. Où est ce lieu incertain ? Qu'est-ce qui flotte dans le vide ? Qu'est-ce qui se passe là-bas ? Selon la narrativité de l'image, le lecteur potentiel peut se poser de nombreuses questions qui vont l'inciter à lire le texte.

Certes, nous pourrions découvrir une tentative de brouiller les pistes, ou, au moins, d'informer le lecteur, non sans réserve, du genre auquel il a affaire. Supposons que « policier » soit annulé, qui s'emploie comme un indicateur du genre, le lecteur aurait du mal à identifier le genre d'autant plus qu'il ne connaît pas assez l'auteur, l'éditeur et la collection. Ce serait pour cela que le titre du roman est mis à l'avant en gras. Nous ne trouvons ni pistolet, ni détective, ni femme fatale sur la première de couverture. La sobriété des couleurs et de l'image du milieu est capable de désorienter la réception du lecteur potentiel parce que d'autres littératures de genre, comme le roman d'espionnage, le roman fantastique, et même la science-fiction, peuvent partager le dénominateur commun du suspense, du mystère et des éléments angoissants. Conformément à l'hybridité de ce roman parsemé d'éléments fantastiques, la couverture est pour ainsi dire conçue de manière à permettre au lecteur

une interprétation ouverte.

Quant à la quatrième de couverture, nous savons qu'elle est constituée généralement du résumé ou de l'extrait du texte, de la présentation de l'auteur, et des commentaires choisis par l'éditeur. Son fonctionnement consiste à présenter le roman et à inviter à le lire. C'est donc ce rôle pragmatique que l'éditeur met en valeur.

Sans commentaires élogieux de presse, la quatrième de couverture de ce roman est composée de deux parties, l'une est un extrait, et l'autre, en bas de page, consiste en la mention du succès littéraire international de l'auteur. Bien que visuellement très sobre, la quatrième de couverture délivre nombre d'informations. Ce n'est pas pour rien que l'éditeur présente un extrait d'une vingtaine de lignes. Nous pouvons le traiter comme un « échantillon » du roman et par là se profile une histoire insolite et horrifiante. Le lecteur potentiel en est informé de façon sommaire mais claire en trouvant réponse aux questions essentielles: « Quoi ? » et « Comment ? »; c'est-à-dire que sous des dehors de dialogue se configure un récit assez complet: sur le trottoir d'un vieux cimetière, Adamsberg et ses acolytes ont découvert un tas de vieilles chaussures qui veulent y entrer, avec les pieds dedans.

De plus, cet extrait, minutieusement choisi, permet de camper, en accord avec la première de couverture, une ambiance bizarre et insécurisante. Et il est évident que l'éditeur envisage non seulement d'exposer le préambule de l'histoire, mais plus encore d'éveiller chez le lecteur des sentiments variés en prenant appui sur le vocabulaire censé pouvoir susciter la tension, la peur, et le dégoût, même l'humour, par exemple, « sale histoire », « déplaisante », « choc désagréable », « plainte », « serra les bras », etc.

Toutefois, l'intention publicitaire de Viviane Hamy semble peu ostensible. La conception demeure très sobre, avec le choix du noir et blanc, ce qui donne lieu à penser qu'il s'agit d'un roman très sérieux au lieu d'un objet de consommation rapide de couleur voyante. L'éditeur entend par là que la collaboration entre Viviane Hamy et Fred Vargas, sans avoir recours à trop de stratégies du marketing, est une garantie littéraire et un facteur de légitimation. Nous pouvons en déduire que la conception de ces couvertures reflète, dans une certaine mesure, la reconnaissance que l'auteure a

acquise, voire même la légitimation que le genre policier a partiellement obtenue d'autant plus que ce roman est publié en moyen-format au lieu du format-poche.

La même stratégie est adoptée pour *L'Armée furieuse*, et nous pouvons employer la même méthode pour mener l'analyse :

Si nous comparons ces deux couvertures éditées par Viviane Hamy, nous pouvons en déduire quelques constantes et variantes sur le plan informatif et argumentatif des couvertures du roman policier:

Titre	<i>Un lieu incertain</i>	<i>L'Armée furieuse</i>
Illustration	Noir, blanc, rouge, sombre	Noir, blanc, rouge, sombre
Rappel de titre et d'illustration		
Photo de l'auteur		
Présentation de l'auteur	Traduction et récompenses internationales	
Bibliographie de l'auteur		
Commentaire de l'éditeur		« La galaxie des personnages mémorables de Fred Vargas »
Personnages récurrents	Adamsberg et ses acolytes	Adamsberg et ses acolytes
meurtre et enquête		
Résumé		
Extrait	Dialogue	Dialogue
Thématique attractive	Enigme et peur	Enigme et peur

Il n'est pas difficile de noter que le rappel de titre, la bibliographie et la photo de l'auteur sont tous absents, leur utilité consistant à « rapprocher le livre et son auteur du lecteur potentiel »³⁹⁶ et à « le rendre plus familier »³⁹⁷. De ce point de vue, la stratégie commerciale devient plus modérée. De même, le succès et la popularité de l'auteur ne sont pas soulignés, ce qui démontre, en quelque sorte, une assez grande reconnaissance obtenue par l'auteur auprès du public. Le nom de l'auteur vaut pour

³⁹⁶ Philippe Lane, *op.cit.*, p. 99.

³⁹⁷ *Ibid.*, p.99.

garantie littéraire et label, il n'est donc pas nécessaire de faire couler plus d'encre. C'est pourquoi nous ne trouvons plus que « personnages mémorables » sur ces deux couvertures, une bribe de commentaire élogieux, qui peut à peine être regardé comme une orientation argumentative publicitaire. Par ailleurs, il n'existe pas, sur la quatrième page de couverture, de termes qui rappellent le meurtre et l'enquête, ce qui se rapporte peut-être au souci de brouiller les limites du genre et de mettre en avant la thématique dominante, qui est l'énigme et la peur. Ainsi peut-on seulement trouver de brefs dialogues qui informent d'une manière assez implicite.

Après avoir analysé la couverture des éditions Viviane Hamy, nous passons maintenant à la réédition de chez J'ai lu. Nous allons essayer d'examiner le point commun entre ces deux éditions en matière de couverture, mais ce qui est plus intéressant, c'est de découvrir les éléments qui les différencient l'une de l'autre. Pour ce faire, nous allons citer l'exemple de la couverture de *Debout les morts*.

Dans un premier temps, la couverture nous amène à identifier le genre d'une manière plus directe, parce que la couleur est d'autant plus criarde que l'on réemploie le jaune pour le titre et le commentaire de presse. Le nom de l'auteur en blanc et le titre en jaune, très contrastés, sont mis en relief sur un fond noir, ou, tout au moins, très sombre. L'adoption de ces couleurs avère donc le fait que l'éditeur n'abandonne pas la tradition en accordant beaucoup d'importance à la fonction de séduction des couleurs pour attirer, dans la mesure du possible, l'acheteur potentiel.

Sur la première de couverture, le nom de l'auteur, imprimé en plus grands caractères que le titre, serait le premier des premiers contacts avec le lecteur potentiel. Le fait que le nom « Vargas » soit mis en avant révèle, dans une certaine mesure, que l'auteure est assez connue du grand public. Cela permet particulièrement à un lecteur averti une identification plus rapide et plus précise. Par ailleurs, le titre *Debout les morts* peut également sécréter le mystère et l'effroyable, cela peut aiguiller le lecteur vers le genre policier.

En ce qui concerne la photographie sur la première de couverture, nous ne trouvons ni de personnages ni d'actions. Cette image, saisie en contre-plongée, nous présente un univers statique en noir et blanc un peu colorisé. Cela donne l'impression

qu'un photographe, son souffle retenu, rampe furtivement sur une pelouse jonchée de feuilles mortes en braquant son appareil sur l'avant où se trouve un arbre branchu, dégarni et très grand, au point de dépasser le cadre. Derrière cet arbre se cache une maison à étage dont on ne peut percevoir le haut comme si elle était disséminée. La description de cette photo rejoint l'histoire angoissante du roman : l'hôtesse de cette maison a disparu après qu'un hêtre avait surgi sans rime ni raison dans son jardin. Cette image nous donne l'impression que cet arbre ressemble à la borne qui sépare la maison d'un monde sécurisé. On ne peut faire rien d'autre que de fouiner de loin en se tenant sur le qui-vive, et jamais on ne devra franchir la borne, parce que la maison est hantée, interdite, et mortelle. Nous pouvons donc noter que cette illustration est facilement repérable en mettant l'accent sur le mystère et la peur avec une tonalité extrêmement lugubre.

Quant à la quatrième de couverture, nous trouvons des indices conventionnels pour un repérage facile. La fonction de présentation, de séduction, et d'une identification plus précise se traduisent par le résumé et le commentaire de presse. D'abord, un court résumé dévoile l'état initial de l'histoire : Sophia a disparu après avoir découvert un hêtre survenu dans son jardin, et on a découvert un cadavre calciné. Mais on privilégie l'énigme et l'angoisse qui se manifestent par le vocabulaire, tels que « s'inquiète », « un cadavre calciné », « étrange », et « énigmatique », et aussi avec le point d'interrogation et les points de suspension. La fonction de séduction consiste davantage à cacher des indices importants au lecteur potentiel. Qui sont ces trois jeunes types qui sont intervenus ? Sophia est-elle le cadavre calciné ? Quel est le rapport entre le hêtre et le crime ? Toutes ces interrogations donnent lieu à la curiosité et à l'attente du lecteur, qui est également en mesure de déterminer le sous-genre du roman : le roman à énigme, parce que, d'abord, nous savons que le héros est l'enquêteur. Notamment pour un lecteur averti, il est facile d'identifier, par l'intertextualité, « les trois évangélistes », cela permet de découvrir que ce roman n'est pas dans la lignée du roman à suspense qui se concentre sur la victime; ensuite, l'enquête sur laquelle pivotent les intrigues mène en définitive à la résolution d'un mystère, cela laisse penser qu'il ne s'agit pas d'un roman noir, qui ne privilégie pas un

récit hypothético-déductif.

D'ailleurs, la séduction doit être légitimée par la critique journalistique, le haut statut socio-professionnel et le succès de l'auteur, ce qui joue non seulement un rôle de promotion publicitaire, mais davantage de « garantie esthétique du produit », c'est-à-dire que l'éditeur a l'intention de signifier à l'acheteur potentiel que c'est un roman qui amuse, délasse, et fait plaisir, mais qui néanmoins peut postuler à la légitimité culturelle. En invoquant le commentaire élogieux de la presse générale, l'éditeur insiste sur le fait que ce n'est pas un roman de consommation rapide, vite lu et jeté, et que le lecteur potentiel ne regrettera jamais son achat parce que c'est un roman qui distille « le suc littéraire » et que sa valeur esthétique est assurée par une chercheuse en histoire et archéologie au CNRS.

Nous pouvons essayer de dégager les constantes de la stratégie chez J'ai lu avec deux autres couvertures : *Pars vite et reviens tard* et *Dans les bois éternels*:

La première de couverture			
Titre	<i>Debout les morts</i>	<i>Pars vite et reviens tard</i>	<i>Dans les bois éternels</i>
Couleur photographique	Blanc, jaune, noir, rouge, sombre	Blanc, jaune, noir, rouge, sombre	Blanc, jaune, noir, rouge, sombre
Nom d'auteur	Mis en avant en grande police	Mis en avant en grande police	Mis en avant en grande police
Indication de genre	Policier	Policier	Policier

Et:

La quatrième de couverture					
Titre	Rappel	Indices lexicaux	Garantie littéraire de l'auteur	Critique journalistique	Structure de présentation
<i>Debout les morts</i>	Titre, Photographie, Nom d'auteur	Qui Pourquoi S'inquiète Cadavre calciné La police enquête	Chercheur en histoire et archéologie au CNRS, Le succès	<i>Un roman qui délasse et amuse tout en distillant le suc littéraire qui fait le plaisir</i>	Résumé

		Etrange Enigmatique Trois jeunes types	phénoménal, Les grands du genre.	<i>de lire</i> -La Liberté	
<i>Pars vite et reviens tard</i>	Titre, Photographie, Nom d'auteur	Etranges Noire Menace sourde Relent maléfique Incompréhensibles Fléau Adamsberg	Chercheur en histoire et archéologie au CNRS, Le succès phénoménal, Les grands du genre.	<i>Vargas assemble tout son puzzle (...) pour le bonheur d'un lecteur bluffé par son savoir-faire.</i> -Lire	Résumé
<i>Dans les bois éternels</i>	Titre, Photographie, Nom d'auteur	Meurt Assassinés Ombre Adamsberg	Chercheur en histoire et archéologie, Les grands du genre, Succès retentissant de ses « rompols »	<i>A lire le dernier Vargas, assurément, c'est du vif!</i> -Le Figaro Littéraire	Extrait Interrogation de l'éditeur

A travers l'analyse de ces couvertures, il est facile de découvrir que l'on suit, dans l'ensemble, la tradition du péri-texte éditorial dont la fonction consiste en identification, en description, en présentation, et en séduction. Le contrat de lecture est bien noué, l'horizon d'attente bien ciblé et il révèle la tentative de la légitimation marquée par la sobriété de chez Viviane Hamy, d'autant que les citations tirées de la presse sont tirées de titres de presse qui sont porteurs de signification: *Le Figaro Littéraire* est l'un des suppléments littéraires les plus prestigieux en France, et *Lire* est un magazine mensuel grand public.

Et les couvertures chez J'ai lu permettent aussi plusieurs pistes de réflexions, notamment sur les quatrièmes de couverture, qui concernent la technique du résumé. Ce dernier retient, en reproduisant le début de l'intrigue, les codes spécifiques du genre policier : l'apparition d'un meurtre, l'intervention de l'enquêteur, et surtout, la mise en relief de l'atmosphère énigmatique et angoissante. Notons que les problèmes de l'enquêteur sont présentés partiellement aussi bien que clairement, et ces questions auxquelles s'ajoutent les indices lexicaux jouent un rôle de séduction auprès du lecteur qui semble faire face à des devinettes.

Debout les morts

Qui l'a planté là ? Pourquoi ?

Quelques semaines plus tard, Sophia disparaît tandis qu'on découvre un cadavre calciné. Est-ce le sien ?

Pars vite et reviens tard

Le Crieur de la place Edgar-Quinet, se demande qui glisse dans sa boîte à messages d'incompréhensibles annonces ?

Dans les bois éternels

Se pourrait-il que le commissaire Adamsberg coure après une ombre ?

Pourtant, nous ne trouvons pas que des éléments conformes à la tradition sur les couvertures des romans vargassiens. Dans le cas ci-dessous, nous essayons d'observer la modernité que représente *Un peu plus loin sur la droite* publié chez J'ai lu en se focalisant sur sa couverture photographique qui répond parfaitement à l'horizon d'attente du lecteur potentiel. Nous savons que ce roman est le plus engagé des oeuvres vargassiennes et le registre du roman noir se traduit de manière manifeste par la photographie. Sans tourner la première page du texte, cette couverture a donné la réponse à ces questions : Quoi lire ? Comment lire ? Quel est le genre auquel on a affaire ?

Comparée aux trois couvertures précédentes, il est évident que l'atmosphère énigmatique et angoissante n'est pas mise en avant sur celle-ci. En revanche, la description prend un certain recul parce que cette photo présente des personnages et des actions d'un point de vue extérieur. Si nous prenons cette photo comme un récit, nous pouvons appeler cette technique narrative la focalisation externe :

On parlera de focalisation externe lorsque l'histoire est racontée d'une façon neutre comme si le récit se confondait avec l'oeil d'une caméra...le narrateur,

*incapable de pénétrer les consciences, ne saisit que l'aspect extérieur des êtres et des choses.*³⁹⁸

Dans ce cas, la première de couverture n'apporte pas beaucoup d'informations en se contentant de décrire un point de l'espace vu de l'extérieur. À part les couleurs en noir et blanc mélangées de jaune et de rouge, nous ne pouvons trouver rien de connotatif qui nous conduit à l'identification. Il s'agit aussi d'une scène minimaliste qui risque de dérouter le lecteur potentiel, parce qu'elle ne présage rien de mortel, ni rien de mystérieux. De plus, ce qui pourrait désorienter le lecteur, ce sont encore les personnages sur la couverture qui n'ont pas de rapports avec le texte. Selon une intrigue tenue au début du roman, un journaliste enquête sur un scandale familial impliquant un député dont le neveu est en réalité le fils. Il serait tout de même très forcé de postuler que le jeune qui joue au billard sur la couverture est le fils naturel. Par ailleurs, ce personnage ne remplit pas de fonction structurelle dans le texte, axé sur une double enquête de Louis Kehlweiler : l'assassinat de l'époque actuelle et le crime contre l'humanité pendant la Seconde Guerre mondiale.

Il est donc intéressant de noter que la couverture semble être devenue indépendante du texte. Sans présenter le texte de façon claire, comment cette photographie parvient-elle à informer le lecteur potentiel ? En plus du recours à l'esthétique du film noir par le biais de l'illustration de couleurs métaphoriques du genre, l'habillement des personnages nous signale que c'est de la société contemporaine qu'on parle. À part cela, nous avons de la peine à repérer d'autres indices qui pourraient permettre d'identifier le roman vu que la présentation et la description de la photographie semblent en apparence insignifiantes. Même si « POLICIER » est nettement indiqué en bas de la page, nous ne pouvons toujours pas déceler la sous-catégorie à laquelle appartient le roman.

De ce point de vue, la première de couverture renseigne le lecteur en lui donnant de fausses informations. Quand le lecteur découvre, après l'avoir lu, que l'histoire n'a aucun rapport avec les jeunes gens qui jouent au billard dans un bar, il peut se

³⁹⁸ Vincent Jouve, *op.cit.*, p.33.

produire deux types d'effets : celui de découragement, parce que le texte ne cadre pas avec l'attente du lecteur ; à l'opposé, celui de surprise, parce que le texte dépasse ce que le lecteur a espéré malgré la rupture entre l'illustration et le texte. Afin de trouver un point d'équilibre entre informations et captation, le résumé sur la quatrième de page devient indispensable pour favoriser l'identification et la séduction :

En planque sous les fenêtres du neveu d'un député, Kehlweiler avise soudain une drôle de chose sur la grille d'un arbre. Un petit déchet blanchâtre au milieu d'excréments canins. Pas de doute, c'est un os. Et même un os humain.

Naturellement, lorsque Kehlweiler apporte sa trouvaille aux flics du quartier, ils lui rient au nez. Mais ce petit bout d'os l'obsède tellement qu'il abandonne ses filatures parisiennes et suit une piste jusqu'à Port-Nicolas, un village perdu au bout de la Bretagne.

Là vit un pit-bull. Une sale bête, qui avalerait n'importe quoi. Y compris un bout de cadavre.

Ce résumé présente deux événements et une réponse incomplète de l'enquête:

- Le début : Kehlweiler prend en filature le neveu d'un député.
- L'enquête : il trouve, à l'endroit de la surveillance, un os humain et il part en Bretagne pour faire cette enquête.
- La solution : c'est un os de cadavre, avalé par un pit-bull.

Nous pouvons constater que ce résumé, muni de constantes du genre, est dans le fond un micro-récit policier. Le lecteur n'a aucun mal à identifier le code du roman policier à énigme. Mais le résumé doit aussi susciter la curiosité du lecteur et l'inviter à acheter et à lire le volume. Ce qu'il y a de plus intéressant par rapport aux autres, c'est qu'il informe pour combler, de manière fragmentaire, le vide de la première de couverture tout en tendant des pièges pour poursuivre le jeu de celle-ci. D'abord, le résumé donne des informations secondaires qui peuvent désorienter le lecteur et

permettent de produire l'effet de surprise après l'élucidation finale: l'enquête contre un député, ce qui peut orienter le lecteur vers la thématique politique, et la visée réaliste est avérée de second plan dans le roman; l'enquêteur semble être exclu de l'institution policière, ce qui pourrait conduire le lecteur à établir un rapport entre le roman et le roman noir; cet os humain est découvert près de chez le député. Le lecteur peut naturellement émettre des hypothèses qui mettent en relation le meurtre et le député. Ensuite, le résumé dissimule des informations de premier plan pour ne pas déflorer le livre au premier contact: le lecteur sait qu'un pit-bull ne sera pour rien au monde le meurtrier dans un roman policier, la solution fournie par le résumé est donc insuffisante. Les liens entre l'animal et le meurtrier sont supprimés; le crime contre l'humanité pendant la Seconde Guerre mondiale, une autre enquête importante de Kelhweiler, est complètement occulté.

Généralement, au premier contact du roman, il ne serait pas possible que le lecteur soit en mesure de distinguer les leurres des vraies informations, ce qui est justement l'aspect ludique de la lecture. De toute façon, les informations, distillées de manière réfléchie et minutieuse, permettent d'amener le lecteur à identifier vaguement le genre.

Si nous le comparons aux trois premières couvertures, la jaquette de ce dernier roman se caractérise donc par le nombre réduit des indices lexicaux. Le vocabulaire ne vise pas à provoquer la peur chez le lecteur, tels que « en planque », « une drôle de chose », « filatures », « piste », « un village perdu », « une sale bête » et « un bout de cadavre ». L'ensemble du résumé met en avant des actions au lieu de souligner l'atmosphère énigmatique et angoissante. De ce point de vue, nous pouvons en conclure que le résumé concorde avec le texte qui, par rapport aux autres romans vargassiens, se positionne à la lisière du roman noir. Le brouillage des limites génériques de ce roman est donc envisageable à travers cette couverture, qui cadre avec le registre tragique du roman centré sur des personnages socialement exclus et économiquement démunis, conformément à la phrase ressassée dans le texte, *le monde est à feu et à sang*.

Nous allons ensuite citer l'exemple de *L'Homme à l'envers*, publié en 2002 chez

Magnard, maison d'éditions spécialisée dans le scolaire, le parascolaire, et la littérature de jeunesse. Nous allons tenter de découvrir la singularité de cette réédition au niveau de la couverture.

Cette réédition cible bien l'enseignement secondaire. On peut trouver la présentation qui sert à circonscrire de façon explicite le genre de ce roman et on privilégie sa fonction pédagogique en clarifiant le mode d'emploi dans la classe. La visée promotionnelle et publicitaire s'est totalement effacée. Evidemment, ce roman, dans ce cas, est recommandé en guise d'outil pédagogique au lieu de produit de consommation.

Dans l'ensemble, l'identification du genre est moins facile sur la première de couverture que sur les précédentes. Cette réédition se destine aux élèves du secondaire en adoptant une illustration visuellement moins criarde et peu sombre. Au niveau de la couleur, l'éditeur abandonne le rouge pour choisir un fond bleu clair, juste un peu teinté de noir et blanc et de jaune. Il est aussi à remarquer que l'on ne souhaite pas susciter l'angoisse chez les jeunes lecteurs, par la photo en gros plan d'un fragment de tête de loup, dont le regard est glacial mais peu menaçant.

Nous ne trouvons aucune visée publicitaire sur la quatrième de couverture qui se caractérise par son orientation pragmatique pédagogique. D'abord, le genre est très marqué par le vocabulaire employé dans le résumé : « loup-garou », « battue », « meurtrier », « massacre », « victime » et « coupable », ce qui informe de façon très claire que nous avons affaire au genre policier, d'autant plus que le mystère se traduit par les points de suspension et le point d'interrogation. Ensuite, nous trouvons une critique littéraire laconique qui synthétise et reconnaît la valeur littéraire de ce roman. En quelques mots, on met au clair les originalités des romans vargassiens, y compris le renouvellement du roman à énigme en brouillant les pistes du fantastique et du policier, l'effet de vraisemblance invraisemblable, etc. En bref, son anti-conformisme apporte à ce roman de la valeur esthétique, ce qui explique la raison pour laquelle il est reçu et reconnu par l'enseignement secondaire. Cela laisse entendre qu'il s'agit certes de littérature de genre, mais d'un genre à part qui mérite l'enseignement et l'étude.

Un « mode d'emploi » se substitue à la publicité sur la quatrième de couverture, ce qui est la plus grande différence entre celle-ci et nos exemples précédents. D'abord, l'éditeur détermine sans équivoque le genre de ce roman, ce qui permet aux enseignants et élèves de bien cibler leur objet d'étude. Ensuite, on délimite l'usager: les classes de troisième (enseignement général), seconde professionnelle et terminale BEP. Puis, on propose à la fin du volume un appareil pédagogique consacré à l'explication, à l'analyse et aux exercices. Afin de faire cerner le roman de façon plus approfondie, l'éditeur insère une interview dans laquelle l'auteur explique elle-même son oeuvre. Enfin, Magnard offre un livret du professeur gratuit aux enseignants à condition qu'ils montrent leur certificat professionnel.

Pour aller plus loin, nous tenterons de comparer cette couverture à celle de l'Edition J'ai lu:

D'abord, on peut recourir à un tableau pour analyser les deux premières de couverture. L'étude précédente sur les couvertures chez J'ai lu nous conduit aux mêmes conclusions. Donc, notre tableau va s'appliquer à examiner les constantes et les variantes sur la couverture chez Magnard.

La première de couverture de <i>L'Homme à l'envers</i>			
Chez J'ai lu			Chez Magnard
L'illustration	Couleurs	Noir, jaune, blanc, rouge	Bleu, noir, gris, jaune
	Dessin	Un monstre indéfinissable	La tête d'un loup
	Indication	Policier	Collège/LP
	Tonalité	Enigmatique et angoissante	Peu menaçante

Evidemment, la valeur d'identification et de séduction de la couverture n'est pas aussi soulignée chez Magnard. Les informations données par l'illustration ne sont pas suffisantes pour que le lecteur puisse échauffer des liens avec le genre policier. Le titre et le nom de l'auteur mis de côté, nous ne pourrions définir le livre comme un genre narratif que par le biais du format. Cette illustration n'est donc pas un signe très lié au genre.

De ce point de vue, nous pouvons alors noter la tendance au dépassement des codes archétypaux : les couleurs bien moins typiques, l'atmosphère énigmatique amoindrie et la peur quasi enlevée. Cette atténuation évidente de la fonction de séduction conduit à deux réflexions. D'abord, ce roman réédité, spécialement réservé à l'enseignement secondaire, n'est plus un produit de consommation. Donc, il n'est pas convenable de mettre en oeuvre une stratégie promotionnelle commerciale sur la couverture d'un « manuel scolaire ». Ensuite, le fait que le roman est reçu par l'enseignement scolaire démontre que sa valeur esthétique est reconnue pour cause de son anti-conformisme, avec lequel s'accorde tout naturellement la conception de la couverture qui l'assimile, dans une certaine mesure, à la littérature générale. Certes, le marché de l'édition scolaire est très concurrentiel et cet outil pédagogique ne peut se dispenser de fonction séductive, mais il met en valeur, au premier contact, la reconnaissance littéraire obtenue par ce roman pour faire remarquer, à première vue, son dépassement à travers son illustration.

Dans un second temps, nous pouvons mener un examen sur les quatrièmes de couverture de ces deux rééditions. Essentiellement, ces deux couvertures sont composées de résumés, de présentation et commentaires. Malgré cela, nous pouvons toujours trouver des points névralgiques différents qui distinguent, de manière nette, ces deux couvertures. Prenons les deux résumés comme exemples :

Chez j'ai lu :

Laisser les loups vivre en liberté dans le Mercantour, c'était une belle idée, dans l'air du temps. Ce n'était pas celle des bergers et, quelques mois plus tard, la révolte gronde.

Mais est-ce bien un loup qui tue les brebis autour du village de Saint-Victor ? Les superstitions resurgissent, un bruit se propage : ce n'est pas une bête, c'est un loup-garou...Lorsqu'une éleveuse est retrouvée égorgée dans sa bergerie, la rumeur tourne à la psychose.

A Paris, le commissaire Adamsberg guette les nouvelles de la Bête du Mercantour : « Comme des tisons, mon gars, comme des tisons ça fait, les yeux du loup, la nuit. »

Chez Magnard :

Le Mercantour est en ébullition : les loups sont de retour et laissent derrière eux leurs traces sanglantes ; les éleveurs sont prêts pour la battue et certains racontent que le meurtrier serait un solitaire, de taille exceptionnelle...A moins qu'il ne s'agisse d'un loup-garou ? Tout le monde y pense, surtout quand au massacre des brebis vient s'ajouter la première victime humaine ! Cinq personnages se lancent sur la piste du coupable et se jettent dans cette histoire extravagante d'homme à l'envers...

Comparons ces deux résumés, nous remarquons sans peine que le premier indique clairement le genre dont relève le roman. D'abord, par « Mais est-ce bien un loup qui tue les brebis autour du village de Saint-Victor ? ». Cette interrogation dubitative induit en soi une réponse négative. Certainement, ce n'est pas un loup qui tue les brebis et une éleveuse. Pour le lecteur, il n'est pas possible que la couverture dévoile l'identité du coupable: comme aux devinettes, si nous obtenons la réponse sans se donner un peu de peine, il n'existe plus aucun plaisir. Ensuite, est-ce bien un loup-garou qui tue ? Le résumé donne aussi la réponse définitive. Ce sont « les superstitions », « un bruit », et « la rumeur ». Enfin, le résumé nous annonce que c'est

la série Adamsberg que nous avons sous les yeux. Le lecteur pourrait bien identifier le roman policier à énigme tandis que nous ne sentons pas la peur et le mystère intensifiés dans le résumé, sauf à la dernière citation : « Comme des tisons, mon gars, comme des tisons ça fait, les yeux du loup, la nuit. ». Maintenant que nous savons que le coupable est humain, la formule « les yeux du loup » est appréhendée comme métaphorique. Les yeux d'un prédateur humain, comme ceux du loup, sont brûlants et menaçants. Il chasse dans la nuit obscure et son regard présage la mort. Il n'est donc pas difficile de noter que le roman a pour la thématique la peur ancestrale et l'animalité humaine destructrice.

Dans le deuxième résumé, on ne fait pas les demandes et les réponses à la fois. D'abord, « les loups sont de retour et laissent derrière eux leurs traces sanglantes » est affirmatif et on ne pouvons pas dire que c'est un leurre. Ensuite, à la question « A moins qu'il ne s'agisse d'un loup-garou ? », nous ne trouvons pas d'indices dans le résumé pour s'y opposer. Et la description de « cette histoire extravagante » semble correspondre bel et bien à un conte de loup-garou. Enfin, « cinq personnages » est assez flou pour orienter le lecteur vers un genre non policier. Est-ce un roman d'aventures qui expose, d'une façon emphatique, les rapports entre l'humain et le loup? Est-ce un roman fantastique qui fait revivre les clichés de loup-garou ? C'est indéterminable avant de parcourir le texte, ce qui répond, comme la première de couverture chez Magnard, à la tentative de brouiller les limites génériques. En quelque sorte, le résumé, comme le roman, joue parallèlement avec les codes, ce qui montre indirectement la valeur esthétique reconnue de ce roman.

Pars ailleurs, le commentaire et la présentation de l'auteur sont aussi très contrastés.

Chez Magnard :

Fred Vargas est déjà connue des adolescents qui ont décerné à L'Homme à l'envers le premier prix « Sang d'encre ». Son talent, du reste, ne fait pas de doute : en mêlant subtilement fantastique et intrigue policier, en créant des personnages authentiques et ambivalents, elle est à l'origine d'un genre à part, reconnu des

critiques. En plus de l'appareil pédagogique situé à la fin du volume, une interview exclusive permettra aux élèves d'entendre la voix d'un auteur qui, par son ton décalé et son goût de l'anticonformisme, renouvelle le roman à énigmes.

Chez J'ai lu

Fred Vargas

Chercheur en histoire et archéologie au CNRS, elle emprunte le pseudonyme de Fred Vargas pour écrire des romans policiers. Le succès phénoménal de ses ouvrages la consacre parmi les grands du genre.

L'Homme à l'envers est un bonheur de lecture. Tout simplement.

—— Le Monde des livres

Il est évident que ce sont deux pratiques différentes dont l'intérêt consistent, pour le premier cas, en reconnaissance de la valeur esthétique du roman et de l'auteure. Notons que ce commentaire de plusieurs lignes résume de manière précise la singularité des romans de Fred Vargas pour expliquer la raison pour laquelle ce roman est reçu par l'enseignement et pour orienter la lecture et faciliter l'analyse des élèves. La valeur esthétique est mise à l'avant dans ce résumé, qui s'explique par le décalage, le brouillage des limites des genres, des personnages atypiques, sans oublier que l'anticonformisme permet à l'auteur d'obtenir la reconnaissance des critiques littéraires, et celle du public, parce que le roman a reçu le Prix Sang d'encre des lycéens, dont le jury est composé d'élèves. En réalité, ce n'est pas le seul prix de Vargas, décerné par les adolescents. En 1998, Vargas est couronnée de Prix Ado/Lire, ce qui peut également démontrer cette reconnaissance. Pourtant, les lycéens reconnaissent, d'une autre manière, la qualité des romans vargassiens. Ils sont plus sensibles à l'aspect ludique qu'à l'aspect anticonformiste:

Ce qui leur a plu ? Dans le désordre : le style « simple » et le vocabulaire « riche », les dialogues « percutants et drôles ». Des personnages sensibles, complexes, « sans être compliqués » et la manière dont Fred Vargas mène son affaire. « Elle nous conduit sur une piste, puis une autre, tout en laissant planer le doute », si bien que « la fin est surprenante, inattendue, sans paraître forcée », et donne aux plus malins la possibilité d'anticiper, ils « disposent de tous les indices nécessaires ». Si bien que leur plus belle découverte est peut-être que le roman n'est pas une chose ancienne et un peu ennuyeuse à lire uniquement par obligation scolaire, mais une autre manière de considérer le monde, un plaisir à partager.³⁹⁹

Le plaisir de la lecture auquel s'ajoute la reconnaissance littéraire permet de briser la méfiance qui a longtemps tenu le roman policier à l'écart de la pratique scolaire. Cela peut nous aider à mieux comprendre pourquoi la couverture chez Magnard tente de brouiller les limites du genre. La raison est simple : Vargas est un auteur difficile à classer.

Chez J'ai lu, la stratégie commerciale est au rebours manifeste. Par rapport aux formules de Magnard « un genre à part » et « renouvelle le roman à énigmes », le commentaire ne fait couler aucune encre pour la littérarité de ce roman. Par contre, « parmi les grands du genre » semble avoir tendance à souligner la conformité aux codes généraux du genre policier. La critique invoquée ne donne à penser qu'au plaisir de la lecture et le haut capital socio-culturel de l'auteur est comme la garantie du produit. Par conséquent, la campagne publicitaire, à l'opposé de la pratique pédagogique, s'inscrit dans un rapport direct avec son public potentiel, vise un large panel sociologique de lecteurs pour atteindre le maximum d'audience. Le roman n'est plus un objet d'étude, mais de consommation. Par rapport aux couvertures de Viviane Hamy, caractérisées par le noir en opposition avec la collection « Blanche » et une relative sobriété les distinguant de collections plus « populaires » aux couleurs voyantes, et à celles de Magnard, marquées par la reconnaissance littéraire et les

³⁹⁹ Daniel Martin, « Les ados préfèrent le polar », *La Montagne*, le 8-14 mai 1998.

visées pédagogiques, les couvertures de J'ai lu soulignent l'appartenance de ces romans à un genre de grande diffusion. L'organisation structurelle identique révèle les règles à respecter strictement et risque de justifier le rejet hors de la littérature de ces romans considérés comme des produits de consommation, dont le but est d'ordre commercial. Ces procédés répétitifs et stéréotypés semblent privilégier l'identité standardisée de la culture-marchandise et favoriser le repérage facile et la fidélisation du lecteur.

Au terme de cette analyse centrée sur le nom d'auteur, le titre, la couverture et l'épigraphe, l'intérêt se porte surtout sur la fonction pragmatique du paratexte dans les romans vargassiens. Nous pouvons en déceler la visée illocutoire, auctoriale et éditoriale, à savoir une intention de présenter les romans, de les faire identifier, de séduire le lecteur, et de l'inviter à lire. Chez Viviane Hamy et J'ai lu, la campagne publicitaire, que ce soit de façon implicite ou explicite, prédispose le lecteur à un mode de réception pour créer l'horizon d'attente et nouer le contrat de lecture. Chez Magnard, le cas est bien plus particulier. De toute façon, la périphérie du texte met en jeu la responsabilité de l'auteur et la volonté de l'éditeur, qui peut également être regardée comme "un échantillon représentatif de récepteurs empiriques"⁴⁰⁰. Elle est en soi une structure standardisée et un discours explicatif qui sollicite la coopération du lecteur, ou plus précisément d'un lecteur averti qui est capable de décrypter le schème. Comme un échantillon exposé sur le présentoir, l'ensemble des éléments de péri-texte vise à susciter la curiosité du lecteur potentiel. D'ailleurs, en tant que production de littérature de genre, le péri-texte des romans vargassiens est essentiellement identifiable. Un lecteur empirique peut, dans une large mesure, procéder à un acte de décodage à travers les stéréotypes intertextuels pour découvrir à quel genre il a affaire. Selon la psychologie cognitive que soutient Baroni, la stratégie éditoriale et le lecteur sont liés par une sorte de connivence:

⁴⁰⁰ Entretien avec Raphaël Baroni : à propos de *La Tension narrative*, Paris, Editions du Seuil, mars 2007, collection « Poétique », voir sur le site: <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intBaroni.html>, consulté le 24 juin 2014.

Sur ce plan, la psychologie cognitive permet de dresser des ponts entre ces deux façons d'aborder le phénomène de la réception : à savoir la réception comme acte de coopération interprétative, qui consiste à se conformer à l'image du lecteur construite par le texte, et la réception comme acte concret, qui est une expérience réelle, mais aussi nécessairement libre et subjective. La psychologie cognitive a en effet joué un rôle essentiel de liage car elle permet de penser au moins théoriquement les « schèmes » (qu'ils relèvent de la sémantique de l'action ou des stéréotypes intertextuels) comme structurant aussi bien le texte, à travers l'acte intentionnel de son auteur, que son actualisation et sa mémorisation par un lecteur. L'autre intérêt des travaux cognitivistes, c'est que leurs modèles sont mis à l'épreuve à travers des tests impliquant de vastes groupes de lecteurs, ce qui leur donne une certaine consistance. ⁴⁰¹

Nous pouvons donc trouver des données constantes chez ces éditions pour ne pas détruire cette connivence. De plus, comme le paratexte ne prend son sens que dans son rapport avec le texte, il est l'écho du texte et il le représente. Donc, certains traits essentiels des romans vargassiens peuvent être identifiés dans le paratexte. Le titre, la couverture et l'épigraphe recèlent ainsi une indéniable visée, celle de jouer sur les ressorts intrigants et pathémiques. Comme le texte, le paratexte propose par ailleurs un jeu herméneutique, qui annonce une lecture indicielle et herméneutique. Des indices incomplets ou faux sont parsemés dans le paratexte, si bien que nous pouvons regarder ce dernier comme une miniature du récit policier. Bien évidemment, le lecteur respecte son "contrat" de coopération avec l'éditeur, c'est pour cela qu'il ne saute pas directement à la dernière page pour trouver le dénouement. Donc, nous pourrions dire que le lecteur profite du plaisir de lecture au premier contact du péri-texte. C'est la raison pour laquelle nous avons découvert au sein du péri-texte des

⁴⁰¹ *Ibid.*

romans vargassiens, que ce soit sur l'illustration ou dans le résumé, la prise en compte du suspense:

L'affirmation que le suspense est impossible en littérature ou en bande dessinée du simple fait que le lecteur a la liberté de sauter les pages du roman (ce que certains font systématiquement d'ailleurs) peut dès lors être contestée. Le suspense est malgré tout possible, parce que certains lecteurs ne se servent pas de cette liberté : ils ne veulent pas gâcher la surprise. C'est une posture très courante : on la rencontre par exemple quand on supplie quelqu'un de ne pas nous dévoiler la fin d'une histoire que nous n'avons pas fini de lire. Un « effet poétique », c'est donc un effet qui peut devenir concret si le lecteur choisit de coopérer avec le texte et s'il est doté de compétences cognitives adéquates, mais cela restera un effet virtuel si le lecteur est différent ou s'il veut jouer à un autre jeu.⁴⁰²

D'ailleurs, le paratexte des romans vargassiens dans ces trois éditions peut même être perçu comme une révélation de la légitimité croissante du roman policier. La légitimation est en effet perceptible mais inachevée, voire même contradictoire: chez Magnard, la couverture est plutôt dans la lignée de la littérature générale, ce qui montre que la littérarité du roman est officiellement reconnue. Chez Viviane Hamy, le noir et la sobriété semblent symptomatiques d'un positionnement intermédiaire entre littérature « Blanche » et « plus populaire ». Et chez J'ai lu, on prend en compte, dans une plus large mesure, la stratégie commerciale par laquelle se traduit, probablement, l'aspect dévalorisé et dévalorisant du roman policier en termes de classements symboliques.

En un mot, après avoir tenté d'analyser le péri-texte auctorial et éditorial des romans vargassiens, il nous semble possible de revenir sur la question centrale de l'ensemble de la deuxième partie. Nous avons examiné les rapports entre les œuvres vargassiennes et les codes génériques du genre policier. Nous soutenons que Vargas

⁴⁰² *Ibid.*

respecte, thématiquement aussi bien que structurellement, des normes canoniques du roman à énigme. Pourtant, nous ne jugeons pas tenable d'enfermer ses oeuvres dans ce sous-genre, étant donné que nous notons tout de même le registre noir faible. Cela pourrait démontrer que la formule de l'auteure, fondée globalement sur les dominantes du roman à énigme, prend une tournure **non** conventionnelle par le moyen de l'hybridité des codes génériques. Dans ses romans plus récents, son emprunt au noir semble être proportionnellement diminué. La représentation et la dénonciation socio-politique que Vargas traite toujours avec modération cèdent davantage leur place aux éléments fantastiques. De là, nous constatons sa ferme volonté de brouiller les pistes. Résultat: nous semblons avoir fait de vains efforts pour classer Vargas dans un des sous-genres. D'un autre point de vue, le fait que Vargas soit une polareuse inclassable témoignerait de la valeur esthétique de ses oeuvres, parce que les variations sont à l'origine de la légitimité de la littérature policière. C'est justement les variations qui font obstacle à notre tentative de classification. En ce sens, les oeuvres vargassiennes peuvent acquérir une certaine légitimité pour avoir transgressé des lois du genre et élargi l'horizon d'attente chez le lecteur. D'ailleurs, après avoir examiné le péri-texte dans les oeuvres vargassiennes, nous constatons que les couvertures chez Viviane Hamy et chez Margnard recèlent également des signes de légitimisation, conformément à la constante quête de légitimité de la littérature policière. En outre, l'expérimentation littéraire de Vargas est loin d'être close, parce que l'auteure ne cesse d'explorer la mise en intrigue, la structure et les personnages dans son dernier roman *L'Armée furieuse*. Même si les recettes de l'auteure ont tendance à se stabiliser, il serait trop hâtif d'affirmer que les oeuvres vargassiennes sont figées dans leur propre formule. Donc, il nous semble que Vargas continue d'échapper à la catégorisation dans les jours à venir.

Dans la partie suivante, nous porterons un regard attentif sur la catharsis dans les oeuvres vargassiennes. Fred Vargas donne, dans de très nombreux entretiens, la prééminence à la fonction cathartique en réitérant des termes comme "conte" et "légende". Il est bien clair que l'auteure la considère comme noyau dur qu'elle

travaille avec insistance. Il nous semble donc que le roman policier, résultat du développement du corps social et de la civilisation urbaine, prend une tournure paradoxale sous la plume de Fred Vargas. Ses oeuvres évitent, dans une large mesure, la dimension sociologique portant sur la dénonciation de la société, comme nous l'avons montré précédemment; et l'auteure met l'accent sur l'imaginaire pour apporter à ses oeuvres une toile de fond décalé, poétique et fantastique. La prise en compte de la dimension imaginaire nous permet de saisir sous un autre angle les oeuvres de Fred Vargas. Au fil de ses oeuvres, nous constatons sa forte tendance à se tenir loin du réalisme. Il résulte donc que ses oeuvres ne consistent ni en engagement politique ni en pur jeu d'esprit.

Nous tenterons donc de repérer l'origine de cette étrangeté du positionnement dans l'optique de la force cathartique des romans de Fred Vargas. Son refus du réalisme lui permet d'éluder la dénonciation socio-politique ciblant généralement une certaine période d'une certaine société pour entrer sur toute l'étendue anthropologique. Plus précisément, ses procédés du décalage méritent notre concentration attentive: au lieu de faire revivre au lecteur la réalité quodidienne, elle le transporte dans un univers invraisemblable par le moyen du dépaysement autant que par l'entremise des personnages quasi-impossibles. Ces approches se déroulent avec une logique implacable avec sa volonté de faire surgir abondamment des émotions chez le lecteur. Elle traite donc à fond la pulsion de mort sans aller jusqu'à délimiter ses romans à la tragédie entre le Bien et le Mal, parce que la peur de la mort est sans cesse mise en parallèle avec le chagrin d'amour et une bonne dose d'humour qui dépasse même de loin la terreur. Et il est aussi à noter que Fred Vargas soutient explicitement la fin heureuse qui persiste dans toute la série d'Adamsberg. De ce point de vue, ces constituants essentiels du décalage présupposent une distance grandissante avec le réalisme, qui fonctionnent certes d'ordre mécanique, mais davantage d'ordre moral et émotionnel. Pour entrer dans les détails, nous traiterons dans notre dernière partie les approches ingénieuses de Fred Vargas pour atteindre la catharsis qui constitue en effet l'intérêt central de ses romans.

III. La catharsis dans les romans vargassiens.

Afin d'analyser la fonction cathartique des romans vargassiens, il est nécessaire de définir avec rigueur la notion de catharsis, qui est très complexe, parce qu'elle relève de la culture grecque archaïque et qu'elle implique la tragédie, la religion et même la psychothérapie.

Dans *le Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Alain Delaunay interprète la catharsis en recourant à deux sens : la purgation et la purification, l'un à référent médical et l'autre à référent religieux :

La purgation correspond à tout un savoir de la vie et de la nature humaine. Elle vise à l'adaptation de l'être psychosomatique à une réalité sociale, à son intégration dans un milieu humain que tout excès de passion menace. Elle purge les tensions intra-organiques engendrées par le seul fait de vivre, mais surtout elle purge les tensions collectives. Elle peut alors porter en soi une violence explicite, telle l'immolation d'une victime expiatoire, un bouc émissaire animal ou humain.

La purification est un terme à référent religieux qui renvoie à des rites (ablutions, sacrifices divers, offrandes, dons, crémations, mise à l'écart de la communauté, etc), à des pratiques d'ascèse (jeune, chasteté, silence, arts martiaux, danse, chant, gymnosophie, prière, etc), à une morale et à une théorie des vertus, enfin et surtout à un préalable nécessaire pour s'approcher du sacré. Hors de ces préalables cathartiques, toute initiation reste révélation morte.⁴⁰³

Pour parler de l'origine de ce terme à usage théâtral, nous devons recourir au travail théorique d'Aristote. Dans sa *Poétique*, Aristote définit la catharsis comme un traitement psychothérapeutique en menant à son terme un lent processus de laïcisation des pratiques cathartiques qui visent dès lors à réaliser le contact extatique avec le

⁴⁰³ *Dictionnaires des genres et notions littéraires*, Albin Michel, 2001, p.91-92.

dieu. Selon lui, nous devons attribuer à la tragédie un pouvoir de purification des passions, comme si elle était un remède et une purgation, qui permet aux spectateurs de se remettre d'aplomb après avoir souffert de tensions psychiques. L'être humain, qu'il soit enclin à la pitié, à la colère, ou à la terreur, doit se libérer de telles émotions pour retourner à la paix accompagnée de plaisir. Autrement dit, nous devons cette fonction médicale à la catharsis, qui favorise donc l'équilibre de l'état d'âme et de la vie. Les pulsions, angoisses ou fantasmes des spectateurs peuvent être épurés à mesure qu'ils assistent au spectacle-cérémonie en vivant par procuration le destin des personnages ou les situations représentées sous leurs yeux.

De plus, la catharsis peut être interprétée comme une purification morale par laquelle la tragédie prend une valeur édifiante, didactique et idéologique. Le spectateur, en s'identifiant à des personnages punis par le destin se voit délivré, d'une manière ou d'une autre, des émotions et des sentiments inavouables ancrés secrètement au fond de son cœur. Par conséquent, le spectateur a droit à un défoulement reposant et réjouissant, tant émotionnellement que moralement. D'autre part, c'est justement cet enjeu moral qui peut susciter des débats, parce que le défoulement, pour qu'il intervienne, suppose la représentation mimétique des passions des spectateurs longtemps vécues, mais réprimées soit par la morale, soit par la loi.

Du point de vue de la purification des passions, nous pouvons même dire que la catharsis touche toutes les catégories de l'art, de la musique au théâtre, des beaux-arts à la cinématographie en passant par la littérature. En se bornant aux romans vargassiens, nous tentons de faire le point sur la catharsis, enjeu auquel l'auteure elle-même accorde tant d'importance :

Si l'art est une nécessité vitale, c'est que l'homme ne peut se satisfaire de sa vie réelle. Tout le problème est donc de ne pas s'en tenir au réalisme, mais de rester dans une représentation de la réalité qui soit réinjectable dans la vie. Il s'agit de décaler, d'exacerber la vie et les rapports humains. L'idée, aujourd'hui courante, que le roman policier serait en charge de la réalité et de la critique sociale me paraît un contresens. Le simple témoignage conduit droit à la sortie de route littéraire. Tout comme le

*discours politique. Quant à la violence, il est hors de question que j'écrive des livres « dont on ne sort pas indemne ». Mon objectif, c'est au contraire de raconter des histoires telles que le lecteur aille mieux après les avoir lues. Je mets la violence en scène, car sans elle, il ne peut y avoir de catharsis. Mais je ne m'approche pas trop près. Charcuter à plaisir la blessure ne sert à rien. L'essentiel est d'inventer une histoire qui débouche sur une résolution, une avancée, pas sur le cul-de-sac et le découragement. L'essentiel est de ne pas abandonner le lecteur dans un état de sidération, mais de le ramener nourri d'une expérience, d'une connaissance qui lui permettent de faire face à ce qu'il a vu. Et tant pis pour les sarcasmes sur « les livres qui finissent bien » ou sur « Fred la gentille ».*⁴⁰⁴

Vargas rappelle avec tant d'insistance la notion de catharsis que nous sommes en mesure de la considérer comme le noyau de sa conception littéraire :

*Mais je persiste à penser que le roman policier, plus que le roman noir, est sur la ligne littéraire des contes, en raison de sa structure, de ses règles, de ses obligations intrinsèques. Le conte de fées n'est pas moral, le roman policier non plus. Les deux posent la question: quelle est la voie vitale, comment on fait pour s'en sortir? Par ailleurs, il n'y a pas de punition dans le conte de fées, pareil pour le roman policier: on ne sait pas ce qui va arriver à l'assassin après qu'il a été démasqué et on s'en fout, ce n'est pas le sujet. Ensuite, dans les deux, il y a l'obligation d'une fin heureuse, vachement dure à écrire, mais très importante pour faire endurer au lecteur toutes les horreurs qui précèdent. Je continue à croire que les romans policiers sont des histoires fondées sur une catharsis.*⁴⁰⁵

Effectivement, nous n'avons aucun mal à découvrir dans d'autres entretiens que Vargas, face à certaines critiques, défend sa mise en relief de la catharsis en signalant que suivre des règles du genre ne veut pas dire ressasser les clichés et que la

⁴⁰⁴ Propos recueillis par Michel Abescat et Hélène Marzolf, *op.cit.*.

⁴⁰⁵ Delphine Peras, « Fred Vargas », *L'Express*, 19 juin 2008.

distraktion n'est pas incompatible avec la littérature :

J'ai une déférence volontaire à certains aspects du genre. Par exemple, ce que j'aime dans le roman policier, c'est l'idée de la tension et du soulagement. Ah, cette bonne vieille catharsis ! On s'angoisse un moment pour des problèmes totalement fictifs qui seront résolus. N'achète-t-on pas souvent un roman policier pour ce plaisir du ressort qu'on tend et qu'on lâche ? Ça m'ennuierait de ne pas y souscrire car j'ai beaucoup de respect pour le principe de la distraction. Je ne le trouve pas futile.⁴⁰⁶

Selon ses propres dires, nous pouvons en conclure que les procédés de Vargas à concrétiser la catharsis se traduisent par, suivant la tradition du genre, un « conte » policier à fin heureuse. Le conte n'est pas destiné qu'aux enfants, mais aussi aux adultes. Nous pouvons donc dire que les romans vargassiens sont des contes de fées urbains pour adultes, qui, essentiellement, ne visent pas à dénoncer le dysfonctionnement social, comme le fait le roman noir. S'écartant de la lignée du réalisme, l'auteure insiste sur ce point pour que ses romans restent divertissants et ludiques, ce qui n'est pas forcément dominé par la stratégie commerciale:

La curiosité nous prend face à des événements qui résistent à notre compréhension, face aux secrets de ceux qui nous entourent ou face à un passé lourd de mystères. Il ne s'agit pas du tout, on le voit, de simples effets propres à des fictions commerciales, mais de la mise en scène, dans les récits de fiction, de postures existentielles qui nous concernent directement, qui nous intéressent parce qu'elles entremêlent affects et cognition qui placent d'emblée l'homme dans le temps. Le sens profond de la catharsis me semble donc ne pas être un simple effort d'évacuation de la passion par une mise en ordre du réel, mais bien une tentative de rejouer la comédie des passions pour en éprouver toute la profondeur abyssale.⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ Christine Ferniot, « Fred Vargas », *Lire*, octobre-novembre 2001.

⁴⁰⁷ Entretien avec Raphaël Baroni, *op.cit*

Nous savons que le conte se singularise surtout par son caractère de fiction avouée et par la rupture avec le monde ordinaire. Vargas privilégie donc un univers tiraillé entre le réel et le non-réel. L'auteure, dans un autre entretien, explique clairement son procédé pour atteindre la catharsis, à savoir le recours au conte :

Les polars que j'écris, comme la plupart des romans à énigmes, perpétuent la tradition des contes et des légendes. Ce sont des livres fondés sur l'inconscient collectif : des histoires dont nous avons besoin pour vivre. Elles sont bâties sur la même structure, autour d'un danger vital, que ce soit le Minotaure dans le labyrinthe, un dragon caché au milieu de la forêt ou un tueur en série tapi dans la ville. Les romans policiers ne sont pas des romans du bien et du mal, de l'ordre et du désordre, mais des romans de la mort. Après une série de fausses pistes, le héros va triompher. Nous sommes dans un processus de catharsis pour dénouer l'angoisse de la mort. C'est à cela que servent les contes et les romans policiers. On me dit parfois que je « traite la littérature comme un médicament ». Bien sûr ! Si l'homme a créé l'art, dès qu'il a été sur ses deux petits pieds, c'est pour vivre. Pas seulement pour créer de la beauté.⁴⁰⁸

Par ailleurs, les personnages décalés constituent le noyau cathartique des romans de Fred Vargas. Nous revenons donc sur une analyse esthétique et idéologique afin de traiter la littérarité des romans vargassiens. Selon Bertolt Brecht, ce qui permet à un genre de s'élever au niveau esthétique, ce sont les « variations sur des éléments plus ou moins constants »⁴⁰⁹. De ce point de vue, la transgression de la loi du genre consitue un signe d'aspiration à la légitimité.

En d'autres termes, pour ne pas être jugé comme production textuelle d'une littérature dégradée, il est besoin que l'écrivain dépasse dans son ouvrage les codes répétitifs et stéréotypés qui constituent les marqueurs du genre même s'il doit dans le même temps maintenir le contrat générique pour ne pas décevoir son lecteur. De ce

⁴⁰⁸ Propos recueillis par Michel Abescat et Hélène Marzolf, *op.cit.*

⁴⁰⁹ Bertolt Brecht, *Les arts et la révolution*, précédé de *Notes sur le travail littéraire. Articles sur la littérature*, Paris, L'Arche, 1970, p.78.

point de vue, la littérarité d'une littérature de genre consiste en l'équilibre fragile entre la conformité aux codes génériques et l'anti-conformisme. Ces deux exigences ne sont pas contradictoires, car leur conflit génère précisément un effet de surprise inscrit dans le contrat de lecture, selon Marc Lits :

*C'est un certain agencement des stéréotypes qui crée du nouveau, on peut montrer, en s'appuyant sur les concepts de code et de contrat, comment tout auteur de récit policier joue de la tension entre ces deux notions, se permettant de transgresser les lois du code pour mieux respecter le contrat de lecture convenu avec le lecteur de récit d'énigme.*⁴¹⁰

Cette affirmation nous conduit à plusieurs réflexions. D'abord, il s'agit des rapports entre la fidélité et la transgression. En restant dans certaines limites du genre, le récit policier doit aller plus loin jusqu'à toucher les frontières qui sont, en effet, assez floues. Il doit expérimenter et innover pour créer l'originalité. Ensuite, la subversion à l'encontre de règles rigoureuses est, en soi, un code à respecter pour les écrivains qui veulent élargir l'horizon du genre. Enfin, une fois que le jeu de variantes arrive à créer l'effet de surprise, le « nouveau » risque de faire partie des canons du genre. Donc, intrinsèquement, le récit policier doit créer et élargir ses propres lois de fonctionnement, et les transgresse sans cesse. Nous pouvons comparer le récit policier à un laboratoire d'expérimentation sur la narrativité. Grâce à cette vitalité pour se renouveler, le récit policier peut obtenir une certaine légitimité.

Donc, dans la sous-partie suivante, nous tenterons d'analyser comment Vargas a créé son univers cathartique. Il s'agit d'abord d'une fusion entre le vraisemblable et l'invraisemblable. Et plus encore, elle met l'accent sur ce dernier afin de refuser le réalisme. Ses romans produisent donc davantage un effet d'irréel qui découle du décalage géographique, historique, social et fantastique, auquel s'ajoutent les personnages atypiques. Grâce à son art de décalage, Vargas atteint la catharsis qui facilite au maximum la purification des péchés originels et la purgation des émotions.

⁴¹⁰ Marc Lits, *op.cit.*, p.109.

3.1. Le refus du réalisme: l'art du décalage chez Vargas

Le conte que Vargas a accentué n'est pas un conte merveilleux pour enfants. c'est en effet un conte urbain actualisé qui ne parle pas de « il était une fois ». Comment alors s'y prend-elle pour revitaliser la « bonne vieille catharsis » du conte ? Nous pouvons déduire de ses romans que « la reine du polar » suit de très près la tradition du roman populaire et les règles du roman à énigme, et particulièrement qu'elle garde précautionneusement une distance croissante avec le réalisme:

Au regard des grands crimes de l'Histoire, et c'est peut-être sur ce point que Fred Vargas s'éloigne le plus de sa propre marge de fiction et d'utopie sociale pour se rallier aux auteurs de romans policiers classiques, de Chandler à Simenon ou plus récemment à des auteurs français aussi réalistes que Thierry Jonquet, Didier Daeninckx et Jean-Claude Izzo, la barbarie individuelle reste à la limite de l'irrésolu, voire de l'insoluble. Tant il est vrai que, dans la réalité, l'horreur dépasse de loin, pour reprendre le mot d'Izzo, toutes les fictions possibles.

Fred Vargas se démarque néanmoins de ces courants par la création d'une quotidienneté non réaliste et cependant terriblement familière, ainsi que par l'invention de fables de sans-familles dont les accents visionnaires et le caractère inspiré des personnages semblent faire accéder le lecteur aux rêves et aux aspirations universelles. Le recours aux jeux de langage et à ces histoires pleines d'angoisses, de mystères et de péripéties, de passions aussi, qui rappellent l'enfance, en sont l'un des secrets. Devant les injonctions répétées de la vieille Marthe, ex-prostituée et mère d'adoption de la tribu, qui « s'y connaît en hommes », les personnages cèdent à la contagion symbolique et finissent tous par s'y connaître en hommes et en femmes.⁴¹¹

Pour aller plus loin, notre analyse commence par le procédé de dépaysement, qui

⁴¹¹ Patricia Osganian, « Le monde des exclus de Fred Vargas: l'épopée de la rue contre le réalisme social », *Mouvements*, 23 avril 2007.

se sert d'un cadre spatio-temporel, autrement dit, d'un univers de fiction. Le dépaysement joue un rôle dans l'effet de réel parce qu'il implique un changement portant sur la totalité du monde figuré et qu'il peut rendre les diégèses extraordinaires vraisemblables. Au niveau du pacte de lecture, le dépaysement est une sortie du cadre quotidien. Il suffit d'écarter le lecteur du cadre familial pour que les événements les plus impossibles se déroulent sans être contestés par le lecteur comme le relève Matthieu Letourneux :

On le voit, cette mise en scène dans la diégèse d'un dépaysement, d'un mouvement d'arrachement au monde familial, mime la structure emboîtée du récit, conduisant d'un univers proche de celui du lecteur à un univers tout entier conçu selon les conventions de l'aventure. Le trajet du personnage a donc une valeur métapoétique, désignant, dans son périple, l'évasion recherchée par le lecteur.⁴¹²

Le dépaysement relève du procédé qui permet au lecteur de faire un voyage dans le temps et dans l'espace, dont nous pouvons profiter en esprit à travers la lecture. Par ailleurs, le dépaysement présuppose l'effet de réel portant sur une représentation mimétique qui doit obéir à des enchaînements de causalité selon la logique. Cette logique prime sur donc l'imaginaire. Le lecteur ne peut se reconnaître dans un univers de fiction que lorsque les faits sont essentiellement rationnels. Sinon, la création ne peut susciter l'empathie du lecteur, et tout naturellement, il ne serait pas possible de réaliser la catharsis.

D'autre part, le dépaysement pourrait produire une étrangeté pour le lecteur, parce que, fondé sur l'effet de réel, il s'inscrit davantage dans l'imaginaire et le non-réel:

La représentation mimétique n'est plus comme une "copie" d'une idée pure ou d'une réalité dégradée, mais comme une "texture" - c'est le mot du Tasse - jouissant

⁴¹² Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures 1870-1930*, Limoges : Pulim, 2010, p.82.

*d'une certaine indépendance par rapport au réel.*⁴¹³

En quelque sorte, dans un univers inconnu du lecteur, tout est possible, et la vraisemblance est donc regardée comme “atelier des possibles”⁴¹⁴. Et l'étrangeté temporelle, spatiale ou même sociale permet au lecteur de quitter, ne serait-ce que temporairement, son milieu familial et de briser les routines quotidiennes en vivant les aventures et en s'identifiant aux personnages dans le monde romanesque. Dans la sous-partie suivante, nous tenterons d'analyser l'univers réel mais décalé de Vargas dans l'optique du dépaysement géographique.

⁴¹³ Nicolas Correard, “Retour sur l'histoire de la mimesis, ou, l'affranchissement de la fiction dans les poétiques néo-aristotéliennes”, voir sur le site: <http://www.fabula.org/revue/document5835.php>, consulté le 24 juin 2014.

⁴¹⁴ Luc Vigier, “Enquête sur la mimèsis”, in *La Mimèsis*, textes choisis et présentés par Alexandre Gefen, GF-Flammarion, coll. “Corpus”, 2002, voir sur le site: <http://www.fabula.org/cr/427.php>, consulté le 24 juin 2014.

3.1.1. Le dépaysement géographique

D'abord, dans les romans vargassiens, le dépaysement géographique est un procédé employé de manière généralisée. Il s'agit cependant de comprendre que le roman policier n'est pas un récit de voyage qui présente des paysages pittoresques et les us et coutumes de pays lointains. Par rapport à l'exotisme, l'essentiel est en effet de proposer un monde romanesque radicalement différent de celui du quotidien du lecteur. Le changement du décor dépend de l'enjeu thématique et narratif, c'est-à-dire que le lecteur ne peut « voyager » que dans un paysage correspondant à la diégèse et à la structure du genre.

Dans les romans vargassiens, nous trouvons un grand nombre d'exemples à citer et ces dépaysements géographiques véhiculent le désir de romance du lecteur et catalysent ses émotions. Par ailleurs, nous pouvons approfondir notre compréhension sur l'emploi du dépaysement géographique de Vargas à travers d'autres exemples. Que ce soit dans le petit bois de l'Outaouais (*Sous les vents de Neptune*) ou au cimetière de Highgate à Londres (*Un lieu incertain*), Vargas transforme, en jouant sur la vraisemblance, le monde familier en espace romanesque dont le lecteur est invité à faire le tour. Et cet espace permet également au lecteur de jouer le jeu de l'extraordinaire et de l'irrationnel.

Prenons pour exemple le Cimetière de Highgate. Ouvert en 1839, il est réputé pour être un site de phénomènes surnaturels. L'auteure a bien profité de la rumeur vampirique qui a enflé sur le Cimetière de Highgate dès 19^e siècle pour pousser l'effet de réel jusqu'à son paroxysme. Cela nous donne l'idée que toutes ces légendes vampiriques s'y seraient réellement produites et à l'idée de Highgate surviennent la peur et la panique du lecteur qui ne pourrait plus distinguer le réel de l'imaginaire.

De plus, *L'Homme à l'envers* est probablement le plus singulier de ses romans au niveau du dépaysement spatial. Vargas met en scène sciemment un petit village *Saint-victor-du-Mont* dans les Alpes pour changer du décor urbain conventionnel du roman policier. Paris n'est plus le cadre principal de l'histoire. L'auteure décrit avec dextérité un pays montagneux, lointain, isolé, et reculé, qui semble coupé du monde de la civilisation contemporaine. Nous avons le sentiment d'être transporté à l'autre

bout du monde où règne la nature qui est pleine de mystère et d'hostilité :

On avait quitté les feuillages rassurants des noisetiers et des chênes. Les sombres pins sylvestres se serraient à perte de vue sur les pentes rocheuses. Camille les trouvait sinistres, aussi inquiétants que des coulées de soldats en uniformes noirs. Au loin se profilaient la zone des mélèzes, un peu plus claire, tout aussi régulière et martiale, puis le gris-vert des alpages du Mercantour et, plus haut encore, les pics rocheux dénudés. On allait vers l'austérité. Elle souffla un peu en se laissant descendre sur Saint-Etienne, dernier village avant de quitter la vallée et d'entamer l'ascension du Massif.⁴¹⁵

Il n'est pas difficile de constater que le paysage n'est pas seulement l'arrière-plan où se déroule la recherche du meurtrier des personnages, mais aussi l'espace où l'auteure parvient à réveiller toutes sortes d'émotions du lecteur. D'abord, ce dépaysement en montagne sert en effet à laisser croire au lecteur, débarrassé des entraves des pensées réalistes, que tout est possible, ne serait-ce que le loup-garou. L'imaginaire du lecteur ne peut de fait s'émanciper sans que le paysage lui soit inconnu et assez lointain, comme le marque Matthieu Letourneux :

Elles (les régions lointaines) ne renvoient qu'à de vagues images (du moins pour le lecteur de l'époque), et peuvent donc se charger de tous les fantasmes à la façon des nerverlands enfantins...A fortiori le lecteur peut-il accepter que les tribus que rencontrent les héros soient si souvent hostiles, les bêtes si souvent féroces et les sommets montagneux si souvent escarpés. Le dépaysement géographique sert moins à rendre compte d'un monde dans sa complexité qu'à créer un espace fantasmatique sans équivalent dans le réel.⁴¹⁶

⁴¹⁵ Fred Vargas, *L'homme à l'envers*, Paris : Editions J'ai lu, 2008, p.151

⁴¹⁶ Matthieu Letourneux, *op.cit.* p.91.

En d'autres termes, ce dont a besoin le lecteur, c'est la transgression du cadre quotidien et le glissement de l'univers du quotidien vers celui de l'aventure, mieux encore de celui de la civilisation vers la sauvagerie de la vie romanesque. Vargas dessine un paysage radicalement opposé à l'univers du lecteur et probablement que la montagne, par rapport à la ville, est un cadre où l'impossible devient possible et où l'interdit se rend acceptable : le loup n'est qu'un mythe en ville, mais il vit et tue dans la nature. L'extraordinaire et l'exceptionnel ont alors la possibilité de se produire, voire le fantastique de surgir. Le lecteur prend plaisir à lire qu'un loup-garou rôde et s'apprête à frapper dans un pays lointain ou inexploré même s'il ne croit pas en son existence dans sa pensée rationnelle. De ce point de vue, le dépaysement est sans aucun doute un support nécessaire à l'épanchement des fantasmes du lecteur. Mathieu Letourneux reprend le terme de Jean-Marie Schaeffer de « feintise ludique » pour désigner ce pacte propre à tout récit de fiction :

Le lecteur accepte de « jouer le jeu », tout en sachant pertinemment (ou plutôt parce qu'il sait pertinemment) que cet univers auquel il participe est faux. La fausseté de l'univers référentiel n'est pas un obstacle à la feintise ludique. Au contraire, elle permet l'adhésion du lecteur, qui ne « joue le jeu » que parce que c'en est un. L'irréalisme de l'univers romanesque est sa condition de possibilité. C'est le seul moyen, pour le lecteur, de pénétrer dans cet espace de l'interdit sans sentiment de transgresser des limites.⁴¹⁷

Puis, ce pacte établi, le lecteur peut se plonger, tant psychologiquement qu'émotionnellement, dans l'univers romanesque sans que son imaginaire soit refoulé par le réalisme. Il sait que la lecture est un jeu auquel il n'y a pas d'inconvénient à prendre part. La fiction devient ainsi un exutoire omnipotent qui fournit au lecteur, comme il le souhaite, une échappée de défoulement, de pulsions et de fantaisies. Quant à Vargas, elle affirme sans relâche que ses romans jouent sur la peur, l'angoisse

⁴¹⁷ *Ibid.*, p.351.

de l'être-humain.

Dans cet extrait, la description des routes de montagne sert par exemple à provoquer stylistiquement la peur. Le lecteur souffre en s'identifiant aux personnages mis à l'épreuve. Le trio (Camille, Soliman le Veilleux), avant de mettre la main sur Massart présumé assassin, doit résister à la nature hostile et fatale. Les adjectifs, tels que « sombres » et « sinistres », suffisent à rendre le lecteur angoissé et effrayé, sans compter « inquiétants », « noirs », et « martiale », d'autant plus que les pins sont personnifiés en « soldats en uniformes noirs ». Le paysage, de couleur morne, a une tonalité menaçante, où sévissent des troupes de loups; l'angoisse du lecteur va monter d'un cran quand il imagine qu'un loup-garou y recèle.

L'insécurité des personnages et du lecteur s'alourdit quand Vargas ne ménage pas son encre pour accentuer, à travers le regard des personnages, le mystère que représente la montagne :

*Pour atteindre Sautrey, Camille dut faire grimper la bétailière vers un nouveau col. Mais la route était moins ardue, plus large, plus droite, les tournants plus amples. La montagne avait perdu ses derniers lambeaux de Provence et, dix kilomètres avant le col de la Croix-Haute, ils étaient entrés dans une zone de brume froide et cotonneuse. Soliman et le Veilleux pénétraient en terre étrangère et ils l'examinaient avec intérêt et hostilité. Le Veilleux jetait des coups d'oeil hautains aux maisons basses et longues, aplaties sur les versants sombres.*⁴¹⁸

Nous n'avons pas de peine à dégager de ces extraits quelques points importants : le froid, la noirceur, l'étrangeté, la menace, ainsi que la lassitude qui engourdit les personnages. Comme le dépaysement du lecteur et celui des personnages sont toujours co-présents, l'espace géographique propose le plus souvent un bouleversement similaire pour le lecteur et les personnages, et les émotions variées qu'éprouvent les personnages peuvent être communiquées au lecteur. Dans l'univers

⁴¹⁸ *Ibid.*, p.179.

romanesque, le lecteur, aussi bien que les personnages, se trouvent dans une situation hostile et dangereuse. En oubliant (sciemment ou inconsciemment) le quotidien rassurant, il se place dans le même univers que les personnages et vit en pensée ce qu'ils vivent. Etre dépaycé avec les personnages est donc une condition nécessaire pour que le lecteur puisse déchaîner toutes ses émotions. Dans les romans vargasziens, le dépaysement géographique sert essentiellement à provoquer l'angoisse. Cependant, il n'est pas suffisant pour porter l'angoisse à son maximum. Donc, dans la sous-partie suivante, nous allons continuer d'analyser l'art de décalage de Vargas par le biais du dépaysement historique.

3.1. 2. Le dépaysement historique

Dans un second temps, le dépaysement historique peut jouer un rôle plus efficace que le dépaysement géographique pour susciter les réactions psychologiques et émotionnelles du lecteur:

Pour le lecteur, le dépaysement temporel introduit une altération plus grande que le dépaysement géographique : la distance spatiale peut toujours être comblée par un voyage, tandis que l'écart temporel est infranchissable. Le passé est toujours en un sens irréel, c'est pourquoi il peut si facilement se charger de mythologie. Ce qui importe dans l'univers passé, c'est le décalage qu'il instaure avec notre réalité. Dès lors, l'histoire est réduite à ce qu'elle a de plus anecdotique. Ce temps circonscrit se charge en retour d'images, de traits stéréotypiques qui tendent à lui donner une unité mythique.⁴¹⁹

Certes, les oeuvres vargassiennes ne sont pas des romans historiques qui mettent l'accent sur une période donnée de l'Histoire. L'Histoire, dans les romans de l'auteure, n'est même pas un arrière-plan. Quelle qu'elle soit, époque moyenâgeuse ou moderne dans *Pars vite et reviens tard* par exemple, l'Histoire est romanesquement transposée. Vargas tâche d'exacerber le décalage en ressassant des contes lointains et mythiques et en puisant des thèmes d'inspiration dans les désastres moyenâgeux. Toutefois, il ne s'agit pas de reprocher à Vargas le ressassement de ces clichés d'autant que c'est la logique de la catharsis qui privilégie ces univers stéréotypés. Par rapport au dépaysement géographique, les contes et légendes historiques sont d'une efficacité remarquable pour engendrer chez le lecteur un sentiment de décalage et pour le sortir du quotidien. Mis au présent par le lecteur, ces éléments historiques agissent sur ses émotions, son conscient et son inconscient grâce à une mise à distance qui le situe entre le réel et le non-réel tout en fabricant une illusion:

Le dépaysement du lecteur est une condition de possibilité de la vraisemblance

⁴¹⁹ Matthieu Letourneux, *op.cit.*, p.115.

*du récit. Le monde (au sens large) mis en place est nécessairement abstrait, arraché à la logique quotidienne. Or, le stéréotype participe de ce mouvement d'abstraction et de cet effort pour proposer une vraisemblance irréaliste.*⁴²⁰

Le Moyen Age est, de toute évidence, très présent dans les romans de l'auteure. Elle utilise en effet des documents historiques dans le but de faire allusion à l'être humain qui vit le présent. D'ailleurs, sans faire de ses romans une pure reconstitution de l'héroïsme chevaleresque du Moyen-Age, Vargas réactualise la peur antique pour faire remarquer que la panique et l'aveuglement ressentis par les contemporains sont les mêmes que ceux éprouvés par les anciens.

Dans *Pars vite et reviens tard*, Vargas invite ainsi à réfléchir sur les risques épidémiologiques modernes, sur l'affolement de la population et le chaos social engendrés par les rumeurs, et sur les gouvernements qui cachent et nient les faits, en introduisant des extraits d'une part du *Journal* de Samuel Pepys qui y raconte l'épidémie de peste à Londres en 1665, d'autre part, des chroniques d'Avicenne qui ont connu un énorme succès au Moyen-Age pour avoir proposé les liens entre la peste et les rats, ou encore en apportant des renseignements sur l'épidémie de 1920 qui a fait trente-quatre victimes à Paris et en banlieue parisienne. Elle peut s'appuyer pour ce faire sur une solide érudition puisqu'elle a en 2003 publié aux Presses Universitaires de Rennes un ouvrage savant *Les Chemins de la peste, le rat, la puce et l'homme*. En associant les angoisses médiévales de la peste aux paniques contemporaines, elle cherche à faire remarquer que le bacille de peste ne meurt jamais et que le plus important, c'est que les péchés originels de l'humain apparaissent à découvert lors de la contagion de la maladie épidémique. Un cercle vicieux se forme dès lors: de la rumeur à l'affolement, de l'ostracisme à la mise au ban des plus fragiles en passant par la dissimulation des gouvernements. La peste est épouvantable, mais les défauts de l'humanité ne le sont pas moins, à n'en pas douter. L'homme a tendance à croire à des choses mystérieuses et inexplicables. La rumeur se crée furtivement à cause de la peur. Vargas rejoint les préoccupations des historiens tout en

⁴²⁰ *Ibid.*, p.84.

oscillant entre la tragédie antique et l'univers hermétique médiéval. Dans *Sous les vents de Neptune*, c'est le vieux manuel d'histoire qui renseigne Adamsberg sur le dieu de la mer. Dans *Ceux qui vont mourir te saluent*, les trois héros se prénomment Claude, Tibère et Néron en l'honneur des empereurs romains. Dans *Dans les bois éternels*, un ouvrage religieux *De sanctis reliquis* du 17^e siècle incite la meurtrière à concocter un breuvage d'immortalité.

Par ailleurs, le dépaysement historique peut véhiculer un discours politique. La presse, hors de contrôle, s'avérerait ainsi contre-productive en poussant la rumeur à se propager. Vargas nous met en garde:

*Qui dit superstition dit crédulité, continua Decambrais, lancé. Qui dit crédulité dit manipulation et qui dit manipulation dit calamité. C'est la plaie de l'humanité, elle a fait plus de morts que toutes les pestes entassées.*⁴²¹

Les traumatismes de la Seconde Guerre mondiale parcourent semblablement en filigrane dans *Un peu plus loin sur la droite* où Louis Kehlweiler mène une enquête contre Sevrin Blanchet, bourreau des juifs. Vargas nous fait revisiter cette sombre et cruelle période historique:

La nuit du 23 mars 1944 dans ta maison forestière où tu viens de boucler, avec l'aide de tes dix-sept miliciens, douze membres du réseau de résistance et sept juifs qui se planquaient avec. Peu importe la quantité, tu t'en fous, t'es content de toi. Tu les attaches, tu leur pisses dessus, tes copains suivent, tu leur offres les femmes. Ma mère qui est du lot, tu l'auras compris, passe sous le gros blond qui s'appelait Pierrot. Vous torturez tout le monde pendant des heures, tu t'amuses bien, si bien que vous êtes tous bourrés comme des coings et que deux femmes arrivent à se faire la malle - eh oui, connard, sinon je serais pas là pour te le dire. Tu t'en aperçois un peu tard et tu décides de passer aussiôt aux choses sérieuses. Tu embarques tout le reste dans la

⁴²¹ Fred Vargas, *Pars vite et reviens tard*, Paris : Editions J'ai lu, 2008, p.207.

*grange, tu ligotes et tu fous le feu.*⁴²²

Une soixantaine d'années après la Guerre, la plaie de l'humain n'est toujours pas fermée. Certes, Kehlweiler fait justice de Blanchet, mais son acte ressemble davantage à une vengeance que sa mère lui a assignée:

*Tu espères que l'histoire s'efface d'un coup de manche, d'un coup d'une carte identité? Demande à Vandoosler si l'histoire s'efface, pauvre ordure. J'avais vingt ans quand ma mère me l'a refilée, l'histoire, avec les croquis qui allaient avec. De jolis portraits au trait fin, elle a toujours eu le don du dessin, tu ne pouvais pas te douter. Je t'aurais reconnu entre mille, mon pauvre René. Avec ses croquis et ses descriptions, je n'ai attrapé que sept de tes petits camarades, au détour de mes balades, mais pas un qui savait le nouveau nom du chef-pisseur. Et puis tu vois, je te retrouve là, t'énerve pas, il n'y a pas de hasard. Ça fait vingt-cinq ans que je sillonne le pays au cul de meurtriers en maraude, à ce rythme-là, ce n'est plus du hasard, c'est de la prospection, je t'aurais retrouvé, un jour ou l'autre.*⁴²³

Vargas nous fait revenir dans les temps les plus cruels et les plus meurtriers de l'histoire humaine. Cette cruauté nous fait frissonner d'horreur et comme Kehlweiler, beaucoup de gens sont toujours en proie à la très grande douleur causée par la Guerre. La peur que suggère Vargas n'est donc pas une émotion passagère et pulsionnelle, mais historique. Elle persiste dans l'humanité. Si Vargas met au jour les vérités ensevelies, c'est parce que l'on éprouvera de la douleur rien qu'en tapotant la plaie apparemment cicatrisée.

Dans *Un lieu incertain*, Vargas utilise pour la première fois des personnages historiques qui ont réellement existé au 18^e siècle : Peter Blagojevic-Plogojowitz et Arnold Paole. Deux serbes qui ont cru être devenus vampires après leur mort ont fait l'objet d'enquêtes par les autorités autrichiennes et leurs cas, confirmés par les

⁴²² Fred Vargas, *Un peu plus loin sur la droite*, Paris: Editions J'ai lu, 2000, p.224.

⁴²³ *Ibid.*, p.225.

rapports, ont fait sensation en Europe de l'Ouest où se propage dès lors la croyance vampirique.

Bien que de second plan, ils permettent de renforcer la vraisemblance de la fiction et il s'agit d'une technique narrative traditionnelle qui consiste à s'appuyer sur des personnages et des événements authentiques pour créer un univers troublé et aventureux. Dans ce cas, le dépaysement historique peut transporter plus efficacement le lecteur dans un espace de l'invraisemblable vraisemblance :

Un espace imaginaire en tension : le passé est tout à la fois du réel (cela a eu lieu) et de l'inconcevable (on n'en fera jamais l'expérience). Parce que l'Histoire apporte la part de dépaysement dont a besoin l'aventure pour que le lecteur l'accepte dans cette perspective ambiguë d'irréalisme-réaliste (ou de réalisme-iréaliste).⁴²⁴

Autrement dit, il s'agit de l'immersion mimétique qui consiste en représentation artistique. En mimant la réalité vécue par le lecteur, on conçoit un univers de fiction vraisemblable, ce qui établit la condition nécessaire pour le jeu du faire-semblant du lecteur. L'acte d'imagination de l'auteur et celui du lecteur dépendent donc de l'effet de réel. Tenu pour vrai dans l'univers romanesque, le dépaysement représente davantage une vérité fictionnelle. Il fonctionne comme une référence pour le lecteur, parce qu'il est "inspiré de la logique des mondes possibles"⁴²⁵. Tant que le dépaysement fonctionne de façon similaire à la réalité que vit le lecteur, le lecteur peut s'immerger dans le jeu du faire-semblant, comme le marque fortement Jean-Marie Schaeffer:

Sous la forme du débat autour du « vraisemblable », la question de la relation entre imitation et modélisation a souvent été identifiée à celle de l'efficacité des opérateurs d'immersion mimétique: du même coup, la modélisation, c'est-à-dire la

⁴²⁴ Matthieu Letourneux, *op.cit.*, p.122.

⁴²⁵ Jean-Baptiste Mathieu, "La représentation comme fiction", voir sur le site: <http://www.fabula.org/cr/197.php>, consulté le 24 juin 2014.

nature représentationnelle de la fiction, a été réduite à l' « effet de réel » conçu comme illusion- et donc connoté en général négativement. Certes, la question des amorces mimétiques est importante, et les études consacrées aux « effets de réel » ont bien mis en évidence la complexité des opérateurs d'immersion mimétique, notamment dans la fiction réaliste et naturaliste. Mais le critère du vraisemblable, et plus généralement ceux du plausible, du possible, du concevable, etc., trouvent leur assise fondamentale au niveau de l'univers fictionnel élaboré, c'est-à-dire qu'ils ne relèvent pas seulement de l'efficacité des amorces mimétiques mais sont liés à la validité du modèle fictionnel (pour un lecteur donné), donc à la possibilité (ou l'impossibilité) dans laquelle il se trouve de tisser des liens d'analogie globale entre ce modèle et ce qu'est pour lui la réalité.⁴²⁶

Nous avons longuement parlé du dépaysement géographique et historique dans les romans vargassiens et souligné l'importance de cette technique narrative traditionnelle pour créer un univers de fiction décalé, parce que le cadre spatio-temporel que crée le dépaysement doit correspondre à la logique de la catharsis. Vargas n'écrit pas des romans historiques, la recherche des informations du passé contribue à la fois à décaler le lecteur et à enrichir les intrigues. Et pour alimenter la peur du lecteur, le mode machinal du roman policier archaïque (la découverte de cadavre+l'enquête hypothético-déductive+la résolution finale) est évidemment insuffisant. En respectant la loi du genre, Vargas a donc multiplié le dépaysement pour insécuriser le lecteur. Dans la sous-partie suivante, nous tenterons de continuer notre étude sur le plan du dépaysement social.

⁴²⁶ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Paris: Le Seuil, 1999, p.261.

3.1.3. Le dépaysement social

Comme les deux précédents, le dépaysement social consiste aussi à faire sortir le lecteur de son quotidien et lui faire vivre l'inconnu. Ce genre de dépaysement assume pleinement le mystère urbain et la face cachée du monde. Il permet également au lecteur de découvrir des milieux sociaux inconnus. Cette caractéristique serait congénitalement liée au genre policier qui dénonçant plus ou moins la réalité dissimulée derrière le monde quotidien, crée le dépaysement du lecteur pour la "transfiguration", voire "défiguration" de la ville selon la formule de Matthieu Letourneux: "C'est la transfiguration, voire la défiguration de la ville qui crée le dépaysement du lecteur."⁴²⁷

Dans les romans vargassiens, les fantasmes du lecteur sont aussi réactivés par la représentation des strates sociales et par le dévoilement de leurs secrets. Le lecteur est donc dépaycé, parce que sous le monde familier qu'il connaît se cachent d'autres univers où toutes sortes de crimes sont possibles, et particulièrement quand les bas-fonds sont traités comme un lieu de sympathie, d'amitié et de bienveillance tandis que c'est dans les strates supérieures de la société que se déploie la perversité.

Donnons pour exemple *Sans feu ni lieu*, en nous concentrant toujours sur la catharsis et en regardant de plus près comment Vargas travaille sur le danger omniprésent, sur la sensation de l'insécurité qu'elle tient à susciter chez le lecteur. Dans ce roman, les marginaux, et les exclus de la société deviennent les anges gardiens; à l'inverse, le haut fonctionnaire, un ancien éducateur, est tout l'opposé du Bien. Vargas met ici en scène plus de défavorisés sociaux que dans ses autres romans: Clément est un jeune homme qui a de sérieuses difficultés de concentration et parle un sabir composé de morceaux de phrases. Il est retardé, surnommé « la mauvaise graine » et élevé par la prostituée Marthe Gardel car son père ne s'en occupe pas. Agé de 29 ans, il travaille comme jardinier à l'Institut Merlin et joue de l'accordéon devant les cafés pour gagner sa vie. Il a courageusement sauvé une femme d'un viol, mais malheureusement fait un bouc-émissaire idéal pour être pris pour le tueur aux ciseaux. Vargas, avec compassion, en fait un malheureux sous tous les angles: L'arriération

⁴²⁷ Matthieu Letourneux, *op.cit.*, p.131.

mentale, la discrimination, l'abandon paternel, la pauvreté, la privation de l'éducation. Les prostituées constituent les anges gardiens de Clément. Gisèle renseigne Clément à la recherche de Marthe. C'est une prostituée très fidèle en amitié parce qu'elle soutient Marthe et protège Clément au lieu de le dénoncer à la police, de même que Line, une autre prostituée qui se fait la complice de Gisèle. Vargas décrit sur un ton admiratif Marthe Gardel sans qui Clément n'aurait aucune issue. C'est une ancienne prostituée qui a connu des jours glorieux et à 70 ans, elle tient un éventaire de bouquiniste. C'est un personnage récurrent qui apparaît aussi dans *Un peu plus loin sur la droite*, dans lequel elle vit sans domicile parce qu'elle s'est fait expulser de sa chambre de bonne. Elle prenait soin de Clément quand il était petit et lui apprenait à lire. Vingt ans plus tard, cette « mamie protectrice » le protège de la machination avec l'aide de Louis Kehlweiler. Pleine de tendresse maternelle et d'humour, Marthe est d'un courage et d'un optimisme exceptionnels. Et le lecteur sera très ému de lire que les prostituées, jugées négativement dans les conventions sociales, défendent pour autant la justice et protègent un jeune homme plus que malheureux. De plus, il ne faut pas oublier l'enquêteur : Louis Kehlweiler, un personnage récurrent (*Debout les morts*, *un peu plus loin sur la droite* et *Sans feu ni lieu*), est l'ami de Marthe. Vargas le décrit avec autant de compassion et d'admiration. Comme Clément, il est aussi un laissé-pour-compte. Il est abandonné par la société à cause de sa défectuosité physique, et de son problème d'identité parce qu'il est né de l'union d'un soldat déserteur allemand et d'une institutrice française. On l'appelle donc « l'Allemand » malgré sa vie en France pendant cinquante ans. Il boite légèrement en raison d'une blessure au genou pour une mission, et il a été renvoyé du ministère de l'Intérieur pour en savoir trop après des élections. Finalement, c'est justement le « perdant » qui, en collaboration avec les trois évangélistes, a réussi l'enquête et a corrigé les fautes judiciaires.

Nous savons bien que le lecteur est conduit à découvrir l'inconnu dans le monde familier. Il est question de l'étrangeté, autrement dit, d'un écart par rapport à la réalité, qui bouleverse le lecteur et cette étrangeté est double dans ce roman. En plus du monde des marginaux (la vie du retardé, des prostituées et du chômeur-enquêteur), le

plus important, c'est que Vargas a inversé le système d'opposition traditionnel, tel que Matthieu Letourneux a pu le caractériser :

Le dépaysement social ne propose pas de déplacement matériel, mais oppose deux plans de réalité : une surface rassurante qui évoque le monde quotidien du lecteur et un univers rampant et inquiétant (celui de la pègre, des sociétés du crime et de la violence masquée) qui met en péril l'équilibre du monde quotidien/du réel et en dénonce la fragilité. Les mêmes oppositions se retrouvent, mais formalisées à chaque fois de façon originale par le dépaysement : un espace de violence et d'insécurité, l'espace de l'Aventure et du dépaysement, vient menacer des représentants de l'ordre et du droit et donc, symboliquement, l'univers du lecteur lui-même.⁴²⁸

La description de Vargas ne vise pas à reproduire les apparences d'un certain milieu social, mais à faire émerger une réalité cachée. Les bas-fonds ne sont ni un univers « rampant » ni « inquiétant », en revanche, la société de « la pègre » constitue une alliance fondée sur l'affection et la justice. La « bande » composée de prostituées, de retardé et de chômeur n'est pas une « classe dangereuse », et c'est, dans les égouts de la société que se révèle le Bien. C'est donc bien au renversement des idées préconçues que s'intéresse Vargas: les « mauvais milieux » peuvent être un lieu d'humanisme. Dans ce cas, l'effet d'étrangeté causée par le dépaysement se verra exacerbé d'autant que l'idée préconçue du lecteur sur la société défavorisée est contestée. Il ne s'agit donc pas d'ignorer que Vargas travaille davantage sur l'humanité, qui n'est pas associée au statut social. Et quand le vrai tueur Paul Merlin est démasqué, le lecteur doit être choqué par sa profession: haut-fonctionnaire et ancien dirigeant de l'Institut Merlin.

Certes, c'est la technique traditionnelle du genre policier de concevoir un meurtrier issu de la haute société ou déontologiquement insoupçonnable. Vargas est l'héritière de cette convention qui consiste à dire au lecteur que la violence se produit partout, même dans un milieu censé être sécurisant. La peur du lecteur est fortement

⁴²⁸ *Ibid.*, p.136.

réveillée de cette façon. Il est paniquant de penser que nous ne pouvons nous réfugier nulle part parce que le danger se trouve n'importe où. Et pour y échapper, il ne faut pas se fier aux apparences parce que l'obsession et la violence sont une maladie de l'homme qui risque d'éclater à tout moment. Dans ce roman, ce sont donc le désir et la haine qui entraînent Merlin à commanditer le viol de Nicole Verdot. La tuerie découle de sa sauvagerie animalisée. La pathologie criminelle s'explique par conséquent par la nature humaine, non par le dysfonctionnement social :

*Louis expliqua comment Merlin avait savouré l'agonie de Nicole Verdot, élément déclencheur d'un engrenage de plaisir et d'assouvissement dans la violence meurtrière, ce que Vandoosler le Vieux résuma en disant que le type y avait pris goût et qu'il ne pouvait plus se retenir.*⁴²⁹

En un mot, Vargas cherche à susciter chez le lecteur une plus grande angoisse par le procédé de dépaysement social. En respectant la convention du genre policier, le meurtrier est doté d'un statut social élevé. Le lecteur est invité à découvrir un univers qui est généralement considéré comme respectable et sécuritaire. Mais cet univers qui lui est inconnu s'avère plein de secrets fatals. Il est à noter que la dénonciation politique est ici très faiblement dosée. Le dépaysement social chez Vargas vise en effet à attiser la sensation d'insécurité du lecteur, auquel s'ajoute le dépaysement fantastique qui occupe une place de plus en plus importante dans ses derniers romans.

⁴²⁹ Fred Vargas, *Sans feu ni lieu*, Paris : Editions J'ai lu, 2008, p. 278.

3.1.4. Le dépaysement fantastique

Les éléments fantastiques sont proportionnellement de plus en plus nombreux à partir de *L'Homme à l'envers*, publié en 1999 chez Viviane Hamy jusqu'à la parution de *L'Armée furieuse* en 2011. Nous constatons que les six romans qui ont vu le jour sont tous inspirés de contes anciens, tantôt religieux, tantôt mythologiques.

Dans *L'Homme à l'envers*, Vargas réemploie à nouveau une figure classique des fables populaires : le loup-garou. Il est certain que la lycanthropie n'est pas un thème nouveau tant dans les contes fantastiques que dans le genre policier. Les emprunts au fantastique ne s'arrêtent pas là, avec les 4 noirs pour chasser la peste dans *Pars vite et reviens tard*, Neptune et son trident dans *Sous les vents de Neptune*, la formule de la potion d'immortalité dans *Dans les bois éternels*, le vampire dans *Un lieu incertain*, et enfin Le Seigneur Mesnie Hellequin dans *L'Armée furieuse*.

Le succès d'un écrivain consiste en son art de rénover les clichés. Vargas en est consciente, mais ce qu'elle trouve important, jusqu'à travailler sur cette matière thématiquement ressassée, c'est ce qui se cache sous des dehors stéréotypés. Vargas insiste sur la peur de la mort et la violence causée par l'angoisse aveugle et archaïque. L'humanité reste le centre névralgique de ses romans. Ce "noyau" joue un rôle de générateur qui permet de donner des variations aux clichés. :

*J'aime travailler sur les clichés : le loup-garou, la peste, toutes ces grandes figures qui font peur. Le cliché peut péter dans les mains, mais c'est intéressant car, lorsqu'on a retiré les poncifs-un peu comme on découpe une orange, on retrouve au coeur de petits pépins essentiels qui expliquent pourquoi cette idée persiste.*⁴³⁰

Certes, Vargas n'est pas la première à franchir la barrière entre le policier et le fantastique. Ses prédécesseurs sont nombreux: Edgar Poe avait mêlé dans *Histoires extraordinaires* ces deux genres. En apparence, l'un est rationnel, l'autre surnaturel, mais ces deux genres revêtent assez de similitudes pour une parfaite hybridation. Au niveau des thèmes, la peur et la mort ne sont indispensables ni à l'un ni à l'autre; ces

⁴³⁰ Christine Ferniot, « Fred Vargas », *Lire*, octobre-novembre 2001.

deux genres portent ensuite sur la lutte contre les forces du mal. Thomas Narcejac a ainsi pu affirmer que: « Le roman fantastique est inévitablement la tentation de tout auteur policier. »⁴³¹ et Francis Lacassin utiliser la formule de « fantastique des villes »⁴³² pour définir le roman policier.

Le recours à la littérature populaire non policière est donc tout naturel et révèle en effet que Vargas tente non seulement de brouiller les limites du genre aux fins d'une posture singulière, mais aussi que, concernant la catharsis, elle a tendance à faire glisser le lecteur vers un univers fantastique, parce que l'angoisse sera poussée à l'extrême par le biais du dépaysement fantastique. On sait que la catharsis chez Vargas se concrétise davantage par la voie du décalage, et le lecteur sera d'autant plus radicalement dépaycé que s'opérera une intrusion très brutale du mystère dans le quotidien, conformément à l'analyse de Roger Caillois :

*Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne.*⁴³³

Comme pour les trois dépaysements précédents, les emprunts au fantastique ne jouent qu'un rôle secondaire pour que les romans restent policiers, mais l'hybridité du récit géographique, historique, social et fantastique sert, dans une plus large mesure, à créer un univers caractérisé par l'altérité radicale. Ayant brouillé la perception du lecteur, Vargas demeure dans le cadre du genre (l'enquête et la résolution rationnelles) tout en perturbant les codes de lecture avec la création d'un contexte socio-politique plus flou (par introduction d'éléments qui ne participent pas de la logique réaliste), comme le fait remarquer Narcejac :

*Là encore, nous avons affaire à du fantastique tout-fait, alors que le vrai fantastique n'est jamais une chose mais une hallucination de la pensée logique.*⁴³⁴

⁴³¹ Thomas Narcejac, *Esthétique du roman policier*, Paris, le Portulan, 1947, p.121.

⁴³² Francis Lacassin, *Mythologie du roman policier*, UGE, coll. « 10/18 », 1974, p.20.

⁴³³ Roger Caillois, *Au coeur du fantastique*, Paris : Gallimard, 1965, p. 161.

⁴³⁴ Thomas Narcejac, *Une machine à lire : le roman policier*, Paris : Denoël, coll. « Médiations », 1975, p.157.

Le lecteur averti ne va donc pas hésiter sur les éléments surnaturels parce qu'il sait bien que ce sont des trompe-l'oeil qui servent structurellement à brouiller les pistes. Par contre, le lecteur s'amuse à jouer le jeu dans le pacte de lecture en pénétrant dans l'illusion de la réalité :

*Le polar est un conte, une légende dans laquelle le lecteur fait semblant de se faire peur. En toute complicité avec l'auteur.*⁴³⁵

En ce sens, le fantastique dans le roman policier n'a rien de réel, la réception est émotive, qui agit seulement sur la psychologie du lecteur :

*L'affrontement à une créature fantastique, par exemple (nain, géant, animal gigantesque, sorcière, diable) montre que le conflit se tient sur le terrain de l'imaginaire. Un imaginaire où toute réparation est possible (transformation, résurrection, infinie longévité), ne se fixant pas à une réalité physique, mais à une vérité psychologique.*⁴³⁶

D'ailleurs, le fantastique ne peut produire un effet de peur que dans la mesure où le lecteur prend une attitude de jeu. Par conséquent, c'est une peur recherchée agréablement, ce qui répond, en ce sens, à la catharsis :

*Et ce jeu peut être modulé à la guise du lecteur. Qu'il s'amuse à occulter au maximum le concept, aussitôt la peur se développe, mais agréablement, puisqu'elle cesse d'être naïve. C'est une peur confortable, semblable à un alcool qu'on réchauffe entre ses mains. Le roman policier, en ce sens, est le compagnon malicieux des soirées de fatigue. Il repose. Il est l'antidote du surmenage intellectuel.*⁴³⁷

De plus, dans ses récits chargés d'une atmosphère fantastique, Vargas mélange

⁴³⁵ Matthieu Letourneux, *op.cit.*, p.260.

⁴³⁶ Renaud Hétier, *op.cit.*, p.24-25.

⁴³⁷ Thomas Narcejac: *op.cit.*, P.159.

la croyance religieuse ou la superstition lointaine au rationalisme. Et ce mélange de surnaturel et de rationnel est un défi à l'esprit logique du lecteur. Malgré la raison qui est censée pouvoir expliquer le monde, nous ne pouvons nous débarrasser de la sensation de l'insécurité, de la peur de l'inconnu et de l'explicable. Le fantastique, qui ne peut exister réellement dans le roman policier, sert à occulter le réel et à divertir le lecteur du réalisme banal ou d'une enquête purement intellectuelle. Le lecteur, qui hésite entre l'existence du fantastique et l'inexistence du fantastique, est secoué de scrupule ou même de panique. Le fait que les légendes fantastiques soient dans les possibilités d'être réactualisées résulte de l'incertitude de l'humain vis-à-vis du monde, selon Narcejac :

*Nous avons défini le fantastique comme la combinaison du réel (concept) et du possible (image). Mais cette combinaison aboutit à ébranler jusque dans ses racines le sentiment que nous avons de l'identité des choses et de l'identité de moi. Ce qui nous rend le monde présent, actuel, et pour ainsi dire solide, c'est, d'un côté, la cohérence des choses et, de l'autre, l'espèce de constante convertibilité entre le « je » et le « moi », entre le pensant et le pensé : je me reconnais sans cesse sous le flux de ma conscience. Mais si la fluidité s'installe dans les choses et rend leur essence énigmatique, si, d'autre part, j'en viens à douter de moi dans l'acte même par lequel je crois me saisir, alors la terre semble s'ouvrir sous mes pas ; je suis promis à la démence ; je sens venir la schizophrénie. Le fantastique donne précisément à vivre une courte folie.*⁴³⁸

Todorov essaye également de cerner le fantastique sous l'angle de l'incertitude. Nous pouvons alors constater que le dépaysement fantastique des romans vargassiens correspond à l'illusion des sens, et que l'événement apparemment fantastique n'a pas lieu. C'est la loi du genre policier qui domine. Le recours au fantastique ne consiste qu'en incertitude :

⁴³⁸ *Ibid.*, p.158.

Ainsi se trouve-t-on amené au coeur du fantastique. Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement.

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.⁴³⁹

Dans *Un lieu incertain*, nous notons que le fantastique sert à l'auteure d'outil permettant de creuser plus profondément l'incertitude humaine. Nous pouvons considérer l'incertitude comme origine de la peur qui provoque la souffrance de l'homme et qui cause la pathologie criminelle:

- *Dès l'instant où il (le meurtrier) ne pouvait pas brûler le corps.*
- *Exactement. Mais ce qu'il a fait revient exactement au même.*
- *Arandjel, est-il possible que quelqu'un y croie encore assez pour détruire tous les rejetons des Plogojowitz?*
- *Comment cela "y croire"? Mais tout le monde y croit, jeune homme. Tout le monde craint qu'à la nuit une pierre tombale ne se soulève, qu'un souffle froid passe sur son cou. Et personne ne pense que les morts feront de bons compagnons. Croire aux vampiri, ce n'est rien d'autre.*
- *Je ne parle pas de la grande vieille peur, Arandjel. Mais de quelqu'un qui y*

⁴³⁹ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Editions du Seuil, 1970, p.29.

croirait strictement, pour qui les Plogojowitz seraient d'authentiques vampiri à exterminer. Est-ce possible?

- Sans aucun doute s'il se figure que de là vient précisément son malheur. On cherche une cause extérieure à sa souffrance, et plus dure est la souffrance, plus grande doit être la cause. Ici, la souffrance du tueur est immense. Et la réponse est prodigieuse.⁴⁴⁰

Vargas réemploie donc des clichés du fantastique et en fait un moyen de retrouver l'imaginaire collectif, ce qui vise d'abord à tenir le réalisme à l'écart, et davantage à réactiver les diverses émotions dissimulées chez le lecteur, qui reprend contact avec l'incertitude et l'angoisse primitives et imaginaires. Dans le fantastique, le raisonnement scientifique et intellectuel perd sa valeur. La superstition et les rites initiaques s'interprètent comme une manifestation de jeu dans lequel le lecteur du roman policier a, ou fait semblant d'avoir peur, et aussi comme un facteur indispensable qui aide à intensifier les émotions du lecteur avant la purgation finale.

Après avoir analysé la catharsis des romans vargassiens sous l'angle du dépaysement, nous constatons que dans l'ensemble, la réalisation de la catharsis est conditionnée de prime abord par la création d'un univers de fiction spatio-temporellement mimétique mais décalé. L'effet de réel permet la vraisemblance, qui donne au lecteur l'impression que le cadre décrit est réel où toutes les situations ont bel et bien la possibilité de se produire. Néanmoins, Vargas met l'accent sur son art du décalage pour y ajouter un effet d'étrangeté, autrement dit, de vraisemblance invraisemblable. Les quatre types de dépaysements orientent le lecteur vers un univers qui lui est inconnu. C'est justement cet "inconnu" qui donne la possibilité de provoquer, autant que possible, la peur chez le lecteur. Il s'agit d'un processus indispensable pour aboutir la catharsis, dans lequel nous savons pourquoi et de quoi nous avons peur.

Bien évidemment, le travail de Vargas ne s'en tient pas là. La peur, quoi que volontairement recherchée et minutieusement travaillée par l'auteure, semble être largement atténuée par d'autres procédés du décalage visiblement dispersés dans

⁴⁴⁰ Fred Vargas, *Un lieu incertain*, Paris: Viviane Hamy, 2008, p.263-264.

chacun de ses romans. Cela serait dû au fait que Fred Vargas ne se contente pas de n'orienter le lecteur que dans un univers angoissant. Sinon, l'univers romanesque de Fred Vargas serait plutôt dans la lignée du roman policier traditionnel dont le modèle est réduite en une forme primitive de "question-réponse" et d'"angoisse-consolation". Fred Vargas force manifestement la dose du mélange de peine et de plaisir en travaillant sur ses personnages qui se différencient de leurs prédécesseurs sous de nombreux aspects. Ces personnages présentent non seulement des traits qui dépassent des codes génériques, comme nous l'avons analysé plus haut, ils contribuent aussi à porter la catharsis à son point culminant. Dans la sous-partie suivante, nous examinerons de près l'atypie des personnages récurrents qui comprennent le cycle des trois-évangélistes, personnages très décalés dans la première période de l'auteure, et le Commissaire Adamsberg, figure qui échappe à notre tentative de l'assimiler à ce que nous attendons, à priori, d'un policier tant dans la réalité que sur la plan de la littérature policière antérieure. Nous tenterons donc de voir clair quelles sont les corrélations entre ces personnages atypiques et la catharsis en voyageant dans un univers labyrinthique de personnages où dominent l'imaginaire, l'impossible, le ludique et le poétique

3.2. L'atypie des personnages récurrents

Les romans vargassiens se caractérisent justement par le renouvellement de certains éléments typiques des personnages du récit policier, comme y insistent certains commentateurs :

*Ses personnages sont décalés, désaxés, et c'est le traitement de cette différence qui fait l'originalité de son oeuvre car malgré leur marginalité, ses personnages ne subissent pas d'exclusion. Chacun trouve sa place et elle montre que la banalité du monde qui nous entoure est précisément faite de cette différence.*⁴⁴¹

En bousculant le réel et l'imaginaire, le décalage attribue à ces personnages des signes hors du commun ou même insolites, comme s'en justifie Vargas :

*Il n'existe pas, pour moi, d'individu « ordinaire », c'est ce que j'essaie de mettre en valeur, je crois, avec ces signes distinctifs.*⁴⁴²

D'autre part, ces personnages, bien que marginalisés, ne représentent pas le désespoir. Chez Vargas, rares sont les personnages qui sont typifiés par les indices d'un milieu social. Ils souffrent sans pourtant être acculés à l'impasse. Vargas s'intéresse à l'univers de ce petit peuple dont elle respecte et fait respecter la liberté et l'individualité. Sans prise sur la réalité cruelle, ses personnages sont en effet peu sombres, qu'ils soient tenaillés par les malheurs du passé, ou qu'ils soient tourmentés par l'amour, la pauvreté et la difficulté de s'insérer dans la société. Cependant, ces personnages, que Vargas traite avec une sympathie évidente, ont toujours des aspects positifs et plaisants. Nous ne pouvons les regarder ni comme des miséreux, ni comme des exclus, ou des asociaux, car ils vivent à leurs façons, et délibérément, même si celles-ci s'écartent des normes sociales. Vargas éprouve même de la compassion pour les criminels, qui n'ont sans doute pas l'air de « sales méchants » et qui méritent un peu de réconfort. Prenons le juge Fulgence comme exemple, dans *Sous les vents de Neptune* : c'est est un “croque-mitaine” qui terrorise les enfants parmi lesquels le tout

⁴⁴¹ Laurence Sudret, *op.cit.*.

⁴⁴² Laurence Sudret, entretien avec Fred Vargas, appareil pédagogique de *Debout les morts*, « Classiques et Contemporains », Magnard, 2007.

jeune Adamsberg. Cette figure endurcie, suivie de ses chiens méchants, est une ombre effrayante dont Adamsberg ne peut toujours pas se débarrasser. Dans tous les romans vargassiens, il est sans doute le seul meurtrier qui soit capable de conduire Adamsberg au pied du mur. Aussi, il nous fait trembler de peur en donnant à ses victimes trois coups de trident. Nous éprouvons encore de l'antipathie, de l'aversion, et de la haine pour ce vieillard froid qui est en effet haut placé dans l'institution judiciaire. Néanmoins, nous sommes informés à la fin du roman que c'est un passé familial tragique qui cause son aliénation mentale. Sa mère, "une mauvaise femme"⁴⁴³, prend son père de haut, un homme "bon comme le pain blanc"⁴⁴⁴, parce qu'elle pense s'être mariée en dessous de sa condition. Elle l'use et l'humilie, surtout après qu'il a perdu deux doigts dans un accident. Le père du juge est mort noyé dans un étang. Accident, suicide, meurtre? Le doute subsiste. Après l'enterrement, le jeune Fulgence assassine sa mère pour "abolir la faiblesse du père et "transformer l'infirmité en pouvoir".⁴⁴⁵ Son trident sert d'outil pour rendre honneur à son père et à lui-même. Chaque coup représente cruellement sa révolte contre le malheur vécu à partir de son adolescence. Pour lui, le carnage peut neutraliser la torture dont il souffre. Malheureusement, la tuerie ne sera jamais un antidote et il finit par être englouti par son désir de se venger, de vaincre la sensation de faiblesse, et de dominer son trouble mental par la violence. Evidemment, un tel personnage suscite chez le lecteur plus de compassion que de dégoût. Etant donné que le traumatisme familial est à l'origine de son crime, nous déplorons sa triste destinée en l'innocentant dans une certaine mesure, ou à tout le moins en lui accordant des circonstances atténuantes. Les tenants et les aboutissants dévoilés, nous le comprenons si bien que nous voudrions l'aider à se tirer de la hantise du passé au lieu de le condamner. En d'autres termes, sous la plume de Vargas, n'étant pas l'incarnation du démon qu'il faut abattre, le meurtrier est largement humanisé.

Selon Claude Mesplède, les personnages de Vargas sont ainsi « des personnages hors du commun, mais qu'on peut croiser dans la rue. »⁴⁴⁶. L'auteure a expliqué cette différence de ses personnages dans un entretien en prenant comme exemple une de ses héroïnes, Camille, qui a pour livre de chevet le catalogue de l'outillage professionnel :

Comme avec le truc le plus technique que l'on puisse imaginer, un catalogue

⁴⁴³ Fred Vargas, *Sous les vents de Neptune*, Paris: J'ai lu, 2008, p.363.

⁴⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁴⁵ *Ibid.* p.367.

⁴⁴⁶ Marianne Payot et Delphine Peras, article dans le rubrique livres, *L'Express*, le 11 mai 2011.

avec des descriptions de meuleuses, de perceuses, de ponceuses, etc., comme sans changer un mot de ses rubriques, on peut les lire comme des strophes poétiques ? En fait toute la vie peut se lire comme ça. Ce sont réellement des rubriques poétiques si on les regarde autrement. C'est comme les gens ! Il n'y a pas d'individu ordinaire. Dès l'instant où vous vous approchez de quelqu'un, il devient singulier, exceptionnel, curieux, étrange, détestable, admirable. Chaque catalogue d'outillage est un recueil de nouvelles à lui tout seul. Chaque personne aussi. C'est ce que j'essaye de montrer.⁴⁴⁷

Singuliers, les personnages vargassiens sont donc très souvent des gens qui s'adonnent au rêve éveillé et qui sont plus poétiques que réalistes. Non sans liens avec son métier d'archéologue, Vargas excelle à observer les moindres détails à la loupe et à donner une épaisseur attachante aux lubies de ses personnages :

Patiente, elle s'installe pour regarder ses personnages se livrer à leurs petites manies. Elle attend qu'ils se dévoilent, tantôt baiseurs, tantôt fragiles. Ses héros sont tous de grands enfants dissipés et ses héroïnes des malignes au grand coeur.⁴⁴⁸

Nous avons cité dans les pages précédentes plusieurs personnages singuliers et complexes. Pour ne pas en rester là, nous tenterons de citer à nouveau un bon nombre de personnages qui écornent vivement les stéréotypes attendus. Bien que secondaires, ils constituent un univers spécial « au point que l'intrigue et l'enquête paraissent parfois secondaires. »⁴⁴⁹. A partir de *Dans les bois éternels*, Vargas a ainsi créé Lucio Velasco Paz, un personnage récurrent qui n'a pas de rapports avec les enquêtes policières. Ce voisin d'origine espagnole a perdu un bras pendant la guerre civile en Espagne. Il discute et boit avec Adamsberg. Comme sa fille ne lui permet pas de boire et de fumer, il cache les bouteilles de vins et les cigarettes dans les buissons du jardin. Son signe le plus distinctif, c'est qu'il croit qu'une vieille piqure d'araignée le démange sur son membre perdu.

Et des fois, ça me gratte. Ça me gratte sur mon bras manquant, soixante-neuf

⁴⁴⁷ Dominique Aussenac, *op.cit.*

⁴⁴⁸ Dinah Brand, « Non coupable », *Lire*, novembre 1997.

⁴⁴⁹ Propos recueillis par Francis Cornu, « Fred Vargas par Josée Dayan », *Le Monde*, 11 février 2008.

*ans plus tard. A un endroit bien précis, toujours le même, dit le vieux en désignant un point dans le vide. Ma mère savait pourquoi : c'est la piqûre de l'araignée. Quand mon bras est parti, je n'avais pas fini de la gratter. Alors elle me démange toujours.*⁴⁵⁰

Nous pouvons considérer ce personnage très secondaire comme un des meilleurs pour représenter l'atypie des personnages vargassiens. Fondé sur la banalité quotidienne, ce qui peut créer un effet de réel, Lucio est comique, voire fantaisiste. Cependant, cette étrangeté ne sert pas seulement à situer le lecteur entre le vraisemblable et l'invraisemblable, mais également à l'inviter à réfléchir sur cet humour noir. Qu'est-ce qui gratte en effet Lucio? C'est la cruauté de la guerre qu'il a vécue jeune enfant. Le venin de la violence humaine et le dégât qu'il fait chez un individu sont sans antidote au bout de très longues années. Le membre amputé ayant cessé d'engendrer la douleur physique, le traumatisme psychique va perpétuellement le hanter. Malgré la non-politisation réitérée par Vargas, elle tente tout de même de faire glisser implicitement certains messages, ce qui nourrit ses personnages en épaisseur et leur accorde de la gravité.

Des personnages féminins sont conçus selon cette méthode. Donnons pour exemple Ariane Lagarde apparue dans *Dans les bois éternels*. C'est une vieille connaissance avec laquelle Adamsberg a eu une aventure à l'époque où elle était mariée. Elle a ses propres signes particuliers : elle a les yeux rapetissés en position fixe quand elle examine un cadavre et elle aime mélanger le sirop d'orgeat dans le café. Et cet aspect humoristique n'empêche pas le sérieux. Elle a divorcé de son mari qui la trompait avec des filles beaucoup plus jeunes. Vingt-trois ans plus tard, ce médecin légiste de 60 ans, dont l'âge lui pose problème, se livre à des massacres pour concocter des élixirs de vie éternelle à partir d'un ouvrage du 17^e siècle.

La vie éternelle, songea-t-il en se garant sous la pluie. La toute-puissance. La recette du De reliquis paraissait risible, une véritable blague. Mais une blague qui enfiévrerait l'humanité entière depuis ses premiers pas dans ce néant cosmique qui affolait Danglard. Une blague tueuse pour laquelle les hommes avaient édifié leurs croyances et s'entretenaient sans relâche. L'infirmière n'avait rien cherché d'autre, au fond, durant toute sa vie. Avoir choix de vie ou de mort sur les êtres, disposer des

⁴⁵⁰ Fred Vargas, *Dans les bois éternels*, Paris : Editions J'ai lu, 2006, p.12.

*existences à son gré, c' était déjà être déesse et tisser la toile des destins. A présent, elle s'occupait du sien. Elle qui avait régné sur les vies des autres ne pouvait pas laisser la mort la rattraper vulgairement comme une vieille femme ordinaire. Son immense pouvoir de vie et de mort, elle allait en user pour elle-même, conquérant la puissance des Immortels, rejoignant son véritable trône, d'où elle poursuivrait son oeuvre fatale.*⁴⁵¹

Ce personnage, aux confins du réel, est donc également très emblématique de la condition humaine tiraillée entre être et non-être. Ne se cantonnant pas dans l'analyse de la pathologie criminelle d'un certain individu, Vargas insiste sur cette maladie humaine qui coule dans le sang, dont on est prisonnier à des degrés différents. Pour rechercher l'eau de jouvence, on est capable de tout : tuerie, profanation de tombes, mutilation d'animaux, vol de reliques.

Les personnages de Vargas sont donc marqués par un mélange de décalage et de logique, et d'une combinaison d'amusement et de sérieux. Ils ne sont du même coup ni des marionnettes à fils pour la fabrication d'un récit-puzzle, ni des "durs à cuire" nécessaires à un récit noir visant la dénonciation sociale. Cette ingéniosité de la création ouvre une brèche originale dans le genre policier, comme se plaisent à le souligner certains chroniqueurs littéraires :

*C'est intemporel, comme Rome est éternelle, et c'est plaisant, parce qu'intelligemment fait, sans souci de prouver quoi que ce soit.*⁴⁵²

De plus, l'atypicité des personnages vargassiens se traduit par peu de personnages féminins, comme le note d'ailleurs Cécile Dodat :

*Curieusement, elle du mal à se mettre dans la peau d'une femme, du mal aussi d'une idylle amoureuse. Fred ne veut pas s'aventurer sur ce terrain-là. J'ignore pourquoi.*⁴⁵³

Cette volonté de créer des personnages essentiellement masculins peut se

⁴⁵¹ Fred Vargas, *Dans les bois éternels*, Paris : Editions J'ai lu, 2006, p.286.

⁴⁵² H.P. « Empereurs », *Le Monde*, juillet 1994.

⁴⁵³ Cécile Dodat, *op.cit.*.

rapporter à son désir de prendre au dépourvu les idées préconçues et d'éviter les clichés littéraires. Donnons pour exemple Camille, amour insaisissable d'Adamsberg: c'est un personnage de premier plan dans *L'Homme à l'envers* tandis que Vargas a tendance à la faire disparaître dans ses derniers romans. Vargas s'exprime dans un entretien à propos de cette discrétion:

On me reproche d'être antiféministe. Mais ce n'est pas parce que je ne parle pas de la cause des femmes que je n'y suis pas sensible. Et puis, contrairement aux hommes, les femmes sont cernées par les clichés littéraires, la vamp, la pute, la mère, la maîtresse, la niaise. Tenez, prenons un exemple. « Attendez-moi, j'ai un caillou dans ma chaussure » dit Marc. Rien à ajouter, on comprend, on l'attend. A la même phrase, dite par Colette, le lecteur pense : « Voilà, c'est bien d'une fille, elle va retarder le monde, quelle emmerdeuse. » Mais je n'ai pas encore réussi à dépeindre une « vraie » femme. Par respect et par défaut, je m'abstiens donc. Pour l'instant...⁴⁵⁴

Les personnages féminins qu'elle crée tout au long de ses oeuvres ont toujours des aspects qui dépassent les clichés. Prenons le lieutenant Retancourt comme exemple. Cette femme ne correspond aucunement à des critères de beauté: 1 m 80 et 110 kilos au point qu'on la compare à "un char, à une mitrailleuse, et à un avion Rafale".⁴⁵⁵ Au début, certains membres de la brigade lui adressent ces comparaisons avec plus ou moins de sarcasmes, tandis que Estalère, Danglard sont tombés, peu à peu, sous son charme. Raphaël, le frère d'Adamsberg la trouve belle, et même Adamsberg est très contrarié par l'intimité entre Veyrenc et Retancourt. Cette figure décrite comme géante, machine, charrue et boeuf, est très loin de ce que nous qualifions de belle et d'élégante. Néanmoins, nous sommes très fascinés par cette femme qui peut tout faire: c'est elle qui fait des massages relaxants à Danglard apeuré par l'avion et qui organise de façon éminemment intelligente le sauvetage d'Adamsberg dans *Sous les vents de Neptune*, et c'est elle qui prend soin de "la Boule", chat laissé par Camille dans *Dans les bois éternels*. Elle rassemble donc les qualités censées conventionnellement masculines et féminines dans le même temps. Retancourt dépassant des idées préconçues envers une vieille fille, Vargas ne fait cependant pas d'elle un "superwoman". Elle est aussi une femme qui peut s'attrister

⁴⁵⁴ Françoise-Marie Santucci, « Vargas, fouilles en tous genres », *Libération*, le 25 juillet 1996.

⁴⁵⁵ Fred Vargas, *Dans les bois éternels*, Paris: J'ai lu, 2009, p. 108.

d'avoir une vie sentimentale désertique et de ne pas avoir exaucé le rêve de sa vieille mère "qui l'avait souhaitée hôtesse et blonde, séduisant et calmant les passagers dans les couloirs des avions."⁴⁵⁶ Petit à petit, elle devient l'un des lieutenants préférés d'Adamsberg, et plus encore, elle devient l'amie du lecteur parce qu'elle lui inspire de l'humour, de l'affection, de la sympathie. Elle nous tire du quotidien en déployant ses talents quasi-surnaturels et elle nous fait revenir dans le réel par son aspect très humanisé.

Toutefois, sous la plume de Vargas, certaines figures féminines peuvent conserver les codes du roman populaire du 19^e siècle. Ses prostituées sont ainsi au grand coeur, qui forment un petit monde marqué par l'amitié, la fidélité et l'intégrité. Dans *Sans feu ni lieu*, les deux prostituées Gisèle et Line aident Clément Vauquer qui, un peu simple d'esprit, devient bouc-émissaire d'un tueur aux ciseaux. Il a été élevé par une prostituée qui est Marthe Gardel. Gisèle et Line renseignent Clément à la recherche de sa grand-mère adoptive. Elles sont fidèles à leur amitié pour Marthe au lieu de dénoncer Clément à la police. Et Marthe le protège et demande à son ami Louis Kehlweiler de faire des enquêtes pour l'innocenter.

Enfin, Vargas, comme son héros fétiche Adamsberg, semble très intuitive quand elle crée ces personnages brillants. Elle les laisse courir librement sur les pages, comme s'ils étaient vivants. Serait-elle incapable de les encadrer? De toutes façons, ces personnages sont dans le goût de Vargas. Dans un entretien d'il y a vingt-un ans, alors qu'elle n'avait publié que ses trois premiers romans, elle confiait, sans détour, sa technique atypique pour donner naissance à ses personnages. Et nous pouvons déjà percevoir dans cette déclaration, bien que vaguement, les profils attachants et insaisissables de ses personnages à venir:

Il m'est difficile de parler d'eux car je ne suis pas sûre de bien les connaître. Au début, je dis « il va être comme ça et elle, comme ça ». Mais au fur et à mesure que j'écris, ils cavalent plus vite que moi. Je suis obligée de leur courir derrière, et à la fin du bouquin, je suis généralement obligée de modifier le début, parce qu'ils ont pris une matière, une épaisseur qui ne correspond plus avec le dessin que j'avais mis dans le premier chapitre. Il faut que je recorrige, donc ils m'échappent un peu. C'est aussi difficile d'en parler que si je te parlais de quelqu'un que j'ai vu quelques fois,

⁴⁵⁶ Ibid. p.84.

que j'aime, et que je ne connais pas bien à fond. C'est difficile. Dans l'ensemble, je n'arrive pas à ce que mon personnage soit entier et forcément cohérent dans sa psychologie ou sa manière d'être.

Pour mon dernier livre, j'ai vraiment voulu faire un personnage de « méchant ». Un vrai méchant qui ne va pas avoir des phrases qui font des sorties de route, et qui, finalement, vont le sauver, lui donner l'excuse, le rachat, la rédemption par l'humanité. Au début, j'ai commencé à le faire bien méchant, et, finalement, il m'a échappé. Je suis incapable de faire un personnage « 100% méchant », il déraile. Les personnages cassent toujours un peu ce qu'on attend qu'ils soient dans leur manière de répondre, de se dérober, de se défilier. La meilleure image que je trouve pour en parler, est celle d'un meuble installé.⁴⁵⁷

Nous avons globalement parlé de l'atypie des personnages sous la plume de Vargas. Leurs attraits consistent en leur étrangeté, ce qui écarte ses romans des codes génériques du genre. Pourtant, ne nous transportant pas dans un univers de personnages complètement non-réels, Vargas travaille davantage sur l'humanisation de ses personnages. Les personnages récurrents sont, entre autres, dotés de nombre de qualités humaines. Cette technique de situer les personnages entre le non-réel et le réel n'est pas formée d'un seul coup. Pour l'explorer dans sa source, nous tenterons de mener notre analyse sur le cycle des “trois évangélistes”, à cet égard peut être fondateur ou incubateur de la poétique vargassienne..

⁴⁵⁷ Claude Mesplède, « Rencontre avec Fred Vargas », 813, *les amis de la littérature policière*, juin 1992.

3.2.1. Vargas en phase de quête : le cycle des « trois évangélistes »

Il n'est pas difficile de noter que Vargas s'intéresse beaucoup à des personnages en tribu. En 1987, quand Vargas écrit *Ceux qui vont mourir te saluent*, elle crée trois étudiants qui se surnomment Claude, Tibère et Néron, un étrange trio s'affublant de surnoms d'empereurs romains. Vargas explique sa préférence pour sa « bande de copains » dans un entretien :

*J'aime avoir une bonne troupe de gens ensemble. C'est quelque chose qui doit remonter à l'enfance. Cette culture du groupe, ce côté Club des cinq, me séduit alors que je suis une solitaire.*⁴⁵⁸

Après « les trois empereurs », Vargas semble s'orienter vers une autre tentative expérimentale. Elle donne naissance à son duo fétiche Adamsberg et Danglard dans *L'Homme aux cercles bleus* publié en 1991. Avec ce roman, elle est lauréate du Prix du Festival de Saint-Nazaire en 1992. Néanmoins, Vargas semble ne pas avoir une forte envie de développer cette branche dans les années qui viennent. Probablement, cela a, plus ou moins, des rapports avec le refus des grands éditeurs et la distribution interrompue, comme nous l'avons souligné dans la première partie.

Ayant traversé toutes ses difficultés, Vargas reprend le courage d'écrire. Edité désormais chez Viviane Hamy, son nouveau roman *Debout les morts* prélude à son futur cycle des « trois évangélistes ». Dans cette oeuvre, nous découvrons cette petite bande d'enquêteurs composée de Marc Vandoosler, de Mathias Delamarre et de Lucien Devernois, appelés les Evangélistes par l'oncle de Marc qui les surnomme Saint-Marc, Saint-Mathieu et Saint-Luc. Nous retrouvons ce petit monde dans deux romans comme enquêteurs *Debout les morts* (1995) et *Sans feu ni lieu* (1997). Et Marc et Mathias, en tant qu'auxiliaires, aident de plus Louis Kehlweiler dans *Un peu plus loin sur la droite* (1996). N'oublions pas en outre que Marc agit en franc-tireur dans *Pars vite et reviens tard* (2001) pour servir de conseiller en médiévisme à Adamsberg, et que Mathias est convoqué par Adamsberg à la fouille des tombes dans *Dans les bois éternels* (2006). Nous remarquons toutefois que Vargas abandonne progressivement ce cycle après la publication de *Sans feu ni lieu*. Elle donne son explication sur la disparition des « trois évangélistes » au profit d'Adamsberg :

⁴⁵⁸ Christine Ferniot, *op.cit.*

*Je les aime bien, aussi, je ne les oublie pas, d'ailleurs. Dans « Dans les bois éternels » et dans ce tout nouveau « Un lieu incertain », deux d'entre eux réapparaissent. Pour que, peu à peu, leur monde rejoigne celui d'Adamsberg. Je ne voulais pas créer de série. Un jour peut-être, je les ferai évoluer ensemble. Mais je ne prévois jamais rien, pour mes livres, donc je suis incapable de vous donner plus de précision.*⁴⁵⁹

Ces personnages anti-conformistes attirent l'attention des critiques à partir de *Debout les morts* :

*Dans ce roman, il y a bien sûr une bonne part de conventions, voire de vraisemblances approximatives, mais outre qu'on ne peut reprocher au metteur en scène de choisir comme il l'entend son intrigue et ses personnages, lesdites conventions sont de toute évidence partie constitutive de l'humour qui affleure à chaque page. Tous ces ingrédients font penser aux meilleurs films de Lautner : on ne se prend pas au sérieux et on passe un excellent moment.*⁴⁶⁰

En plus de cet aspect humoristique des personnages, Vargas tente également de défier la règle d'« un seul véritable détective » :

Dans le genre polar, on était habitué à l'enquêteur solitaire cher à Raymond Chandler, Sam Spade, Miss Marple, Varg Veum, voire au duo de choc Hercule Poirot et le capitaine Hastings, Sherlock Holmes et le Dr John H. Watson, ou plus récemment Carol Jordan et Tony Hill. Avec les trois évangélistes, Fred Vargas fait fi de l'une des vingt règles érigées par le romancier d'énigme américain, S.S. Van Dine : « Il ne doit y avoir dans un roman policier digne de ce nom qu'un seul véritable détective. Réunir les talents de trois ou quatre policiers pour la chasse au bandit serait non seulement disperser l'intérêt et troubler la clarté du raisonnement, mais encore prendre un avantage déloyal sur le lecteur. » Et l'air de rien, elle installe ou, plus exactement, impose un trio complémentaire, créant ni plus ni moins une nouvelle

⁴⁵⁹ *Ibid.*

⁴⁶⁰ François Pilet, « Le coup de coeur de François Pilet – *Debout les morts* », *Le Maine libre*, le 11 octobre 1995.

Cet étrange trio cohabite avec le vieux Vandoosler, oncle de Marc dans une « baraque pourrie » :

*Pas de poste, pas de fric, plus de femme. Aucune remontée en vue. Sauf la baraque, peut-être. Il l'avait vue hier matin. Quatre étages en comptant les combles, un petit jardin, dans une rue oubliée et dans un état calamiteux. Des trous partout, pas de chauffage et les toilettes dans le jardin, avec un loquet en bois. En clignant les yeux, une merveille. En les ouvrant normalement, un désastre. En revanche son propriétaire en proposait un loyer de misère sous condition d'améliorer l'endroit. Avec cette baraque, il pourrait se démerder. Il pourrait loger le parrain aussi.*⁴⁶²

Marc, un médiéviste divorcé au chômage, emménage dans cette baraque avec son oncle, un vieux policier banni. Et cette baraque devient un lieu de tribu qui abrite les intellectuels sans le sou. Pour payer le loyer, « le seul réflexe d'un homme dans la merde est de chercher un autre homme qui soit dans la merde. »⁴⁶³ Il trouve un vieil ami préhistorien Mathias: « qu'un type de trente-cinq ans soit chez lui un mercredi à quinze heures vingt est la preuve tangible qu'il est dans une merde de première qualité. »⁴⁶⁴ Enfin, ces deux hommes trouvent le dernier co-locataire, Lucien, un historien de la Grande Guerre. « Devernois, tout en percevant un petit salaire, est dans la merde. Quitté l'enseignement secondaire public du Nord-Pas-de-Calais. Poste piteux à mi-temps dans le privé chrétien parisien. Ennui, désillusion, écriture et solitude. »⁴⁶⁵

Par contre, ces trois historiens qui sont dans une situation misérable n'apportent au récit aucune note de dénonciation sociale. Certes, ils sont démunis économiquement et marginalisés socialement, voire solitaires dans la vie affective. Nous avons pourtant le sentiment d'avoir affaire à trois sympathiques grands enfants. Nous ne pouvons percevoir aucun aspect désespéré chez ces personnages. Leur co-habitation, due effectivement à la pauvreté, ressemble davantage à une dînette

⁴⁶¹ Guillaume Lebeau, *op.cit.*, p.136.

⁴⁶² Fred Vargas, *Debout les morts*, Paris : Editions J'ai lu, 2000, p.16-17.

⁴⁶³ *Ibid.*, p.17.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p.18.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p.24.

jouée par des enfants. Même ces descriptions à propos de leur misère sont pleines d'humour et de drôlerie :

*Chacun des trois hommes s'était curieusement collé devant une des grandes fenêtres et fixait le jardin dans la nuit. Sous leurs voûtes en plein cintre, on aurait dit trois statues retournées. La statue de Lucien à gauche, celle de Marc au centre, celle de Mathias à droite. Saint-Luc, saint Marc et saint Matthieu, chacun pétrifié dans une alcôve. Drôles de types et drôle de saints.*⁴⁶⁶

Et Vargas conçoit avec brio la répartition hilarante des étages entre ces trois copains. Cela se traduit par une naïveté et une simplicité enfantine :

*Fenêtres bouclées au troisième étage, c'est-à-dire, s'il se rappelait bien, l'étage occupé par Lucien Devernois, l'historien contemporanéiste perpétuellement engouffré dans l'étude des boyaux de la Première Guerre mondiale. Personne non plus au second, où logeait le médiéviste Marc Vandoosler, et personne en dessous, l'étage du préhistorien Mathias Delamarre. Louis secoua la tête en parcourant du regard l'extérieur délabré de cette haute baraque où les trois chercheurs du temps s'étaient soigneusement empilés dans l'ordre chronologique.*⁴⁶⁷

Et cette répartition pourrait se rapporter à ses propres expériences à la fac :

*Much of the fun comes from the way their specialisms breed rivalries. "Classicists and medievalists were on different staircases and wouldn't mix," Vargas recalls from her student days. "Often archaeologists specialising in antiquity are right-wing politically, while medievalists are on the left."*⁴⁶⁸

De plus, leurs aspects insolites intensifient cet humour. Tous les trois ont leurs propres signes particuliers qui ponctuent les déroulements des histoires. Marc, pour arrondir ses fins de mois, travaille comme homme de ménage à mi-temps :

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p.48.

⁴⁶⁷ Fred Vargas, *Sans feu ni lieu*, Paris : Editions J'ai lu, 2008, p.40.

⁴⁶⁸ Matthew J. Reisz, *op.cit.*

Marc avait fait ses calculs : pour quatre heures de ménage par jour, et deux heures de repassage à la maison, il se ferait sept mille deux cents francs par mois. Ça lui laissait le temps de bosser à son Moyen Age le matin, et pour le moment, Marc parvenait parfaitement à dépouiller des baux du 13^e siècle le matin et à courir passer l'aspirateur l'après-midi.⁴⁶⁹

Et Vargas ne se contente pas de le décrire comme un intellectuel au chômage qui lave et repasse. Il a encore des petites manies qui favorisent cet aspect décalé et comique. Prenons pour exemple la préférence de Marc pour les bijoux en argent :

Marc, de taille moyenne, mince à l'excès, anguleux de corps et de visage, n'aurait pas été le gars idéal pour la chasse à l'auroch. On l'aurait plutôt envoyé grimper aux arbres pour faire tomber les fruits. Cueilleur, quoi. Tout en délicatesse nerveuse. Et puis après ? Il en faut de la délicatesse. Plus de fric. Il lui restait ses bagues, quatre grandes bagues en argent, dont deux traversées de quelques fils d'or, voyantes et compliquées, mi-africaines, mi-carolingiennes, qui lui couvraient les premières phalanges des doigts de la main gauche.⁴⁷⁰

Quant à Mathias, qu'on appelle aussi le « chasseur-cueilleur », Vargas s'est probablement inspirée d'un homme prénommé Hugues, un copain de fouilles :

Sur le chantier, Frédérique avait alors pour copain un étudiant en préhistoire, maigre et musclé, tout en os et cheveux, qu'il avait longs, bruns et bouclés. Il s'est depuis spécialisé dans les traces d'usage sur les silex taillés. J'appréciais Hugues, son sérieux, sa virilité timide d'adolescent en recherche d'identité, son humour ravageur et sa moto. Il aimait Frédérique, les enfants et les bêtes. Je trouvais que ces deux-là formaient un beau couple. Et puis tout passe. Mais certains personnages des romans reprennent des traits que j'ai connus d'Hugues, cette faculté « d'apparaître nu sous ses habits » (belle expression de Fred), sa solidité et sa lenteur de

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p.79.

⁴⁷⁰ Fred Vargas, *Debout les morts*, Paris : Editions J'ai lu, 2000, p.20

« chasseur-cueilleur », ce type d'homme du Magdalénien final, l'époque du site fouillé d'Etiolles.⁴⁷¹

Mathias, lui aussi, a ses singularités hétéroclites et marquantes. Il porte toujours une paire de sandales en cuir; il vend des affiches à la station de métro Châtelet; il travaille comme un serveur et il préfère travailler peu habillé :

- *Merde, disait Lucien. Tu n'as pas besoin d'être tout nu pour installer une bibliothèque ! ça t'avance à quoi, merde ? Mais bon sang, tu n'as donc jamais froid ?*

- *Je ne suis pas tout nu, j'ai mes sandales, répondit Mathias posément.⁴⁷²*

Et il déteste tout ce qui se passe après 10 000 ans avant J.C. :

Mathias, bien qu'indifférent et plutôt hostile à l'égard de tout ce qui avait pu se passer après 10 000 ans avant J.C., avait toujours fait une incompréhensible exception pour ce mince médiéviste toujours habillé de noir et d'une ceinture en argent. A dire vrai, il considérait cette faiblesse amicale comme une faute de goût. Mais son affection pour Marc, son estime pour l'esprit souple et incisif de ce type l'avaient obligé à fermer les yeux sur le choix révoltant qu'avait fait son ami pour cette période dégénérée de l'histoire des hommes.⁴⁷³

Pourtant, sa vaste connaissance sur la préhistoire et la terre offre une aide inattendue aux enquêtes :

Mathias promena sa main sur la surface uniforme de la terre. Puis il sembla accrocher du bout des ongles une fissure fantôme, qu'il suivit ensuite lentement. Tel un aveugle, Mathias ne regardait pas vraiment le sol, comme si l'illusion de ses yeux aurait pu altérer sa recherche, toute concentrée dans la sensibilité de ses doigts. Peu à peu, il dégagea la ligne d'un cercle imparfait, de 1, 50 mètre de diamètre, qu'il

⁴⁷¹ Anonyme, « Fred avant Vargas », voir sur le site:

<http://www.agoravox.fr/culture-loisirs/culture/article/good-news-fred-avant-vargas-4854>, consulté le 24 juin 2014.

⁴⁷² Fred Vargas, *Debout les morts*, Paris : Editions J'ai lu, 2000, p.34.

⁴⁷³ *Ibid.*, p.22.

*redessina à la pointe de sa truelle.*⁴⁷⁴

Vargas n'a pas manqué d'ajouter à cette fouille de la sépulture une touche de l'humour. « Un délit prémédité » est déclaré en présence de toute une équipe de policiers, et le lecteur peut être désarçonné par cette spontanéité innocente aussi bien que chez les membres de la brigade, et plus encore quand Adamsberg se rend complice :

- *L'oncle t'attend toujours pour un dîner, dit-il à Adamsberg, tu le sais ?*
- *Oui.*
- *On n'a plus de fric. Préviens avant de venir, Marc ira voler une bouteille et un bon truc à manger. Tu aimes le lapin ? Ou bien des langoustines ? Cela t'irait ?*
- *Ce sera parfait.*⁴⁷⁵

Quant à Lucien Devernois, historien de la Première Guerre, il a une passion pour le cirage parce que, pour lui, ce travail ménager aide à détendre la surchauffe neuronale de la recherche. Ce personnage, comme les deux autres, est décrit comme insaisissable entre la brutalité et la jovialité :

*Ce contemporain agité qui avait surgi les joues blêmes, la mèche des cheveux bruns retombant sans cesse sur les yeux, la cravate serrée, la veste grise, les chaussures de cuir éculées mais anglaises lui inspirait de sourdes appréhensions. Ce type, sans même parler de la catastrophe que constituait son option pour la Grande Guerre, était insaisissable, entre raideur et laxisme, entre tapage et gravité, entre ironie joviale et cynisme appuyé, et semblait se propulser d'un extrême à l'autre avec rage et bonne humeur brèves et alternées.*⁴⁷⁶

Ce personnage a bien d'autres signes particuliers. Il aime la cuisine et il sait bien la faire. Il passe ses commandes à Marc qui vole sur les marchés. Ce qui est très intéressant, c'est que cela laisse à penser que leurs actes criminels n'ont rien de grave

⁴⁷⁴ Fred Vargas, *Dans les bois éternels*, Paris: Editions J'ai lu, 2009, p.139-140.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p.141..

⁴⁷⁶ Fred Vargas, *Debout les morts*, Paris : Editions J'ai lu, 2000, p.26.

et qu'il s'agit simplement d'un mode de vie contestable et ludique de ces trois copains. Dans ce cas-là, nous pouvons même négliger l'origine de leur acte de vol et il n'y a pas lieu de penser aux probables conséquences de leur vol parce que Vargas, sans vouloir reproduire la réalité, nous transporte pourtant dans un univers décalé de trois grands enfants qui fraternisent, s'aventurent et s'amuse :

- *C'est cher, le lièvre, dit Mathias.*
- *Marc a piqué le lièvre ce matin et me l'a offert, dit Lucien.*
- *C'est gai, dit Mathias. Il tient de son oncle. Pourquoi t'as piqué le lièvre, Marc ?*
- *Parce que Lucien en désirait un et que c'était trop cher.*⁴⁷⁷

De ce point de vue, les signes particuliers entre le réel et le non-réel, aussi insolites qu'attachants, permettent au lecteur de remonter dans sa vie de l'enfance ou de l'adolescence, période révolue où il s'est adonné à lire des contes. Ce qui les différencie des contes pour enfants, c'est la vraisemblance des personnages vargassiens. Lucien écrit des ouvrages qui révèlent des aspects méconnus de la Guerre de 1914-1918 et il apprend par coeur la poésie de Nerval. Il est costaud, ce qui en ferait un bon soldat, mais il n'est pas militariste. Ce personnage, comme les deux autres, est décalé dans le même temps qu'il n'est pas en rupture avec le monde réel. Dans leur "baraque pourrie", ils ont accompli la « mutation » des « paumés » aux « semi-surhommes ». Cependant, Vargas se contente d'être là, qui souhaite que ses héros puissent être dépassés par des événements sans devenir ni des détectives « arm-chair » tout puissants ni des « hard-boiled ».

Vargas n'a pas pour objectif de reproduire la réalité. Elle utilise pourtant l'onirisme pour créer des figures qui se fondent sur l'imaginaire. Résultat : ses personnages semblent être tiraillés entre le réel et le non-réel, ou plutôt Vargas définit un autre réel dans lequel se constituent ses personnages autrement codifiés. Les êtres bizarres, détournés et excentriques font partie intégrante du langage vargassien et la description, non sans digressions, de leurs signes particuliers sous des apparences dérisoires, nous permet de rompre avec le réalisme dominant dans la représentation des marginaux et des exclus dans la littérature. Le statut économiquement et

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p.48-49..

socialement défavorisé de ses personnages, pour lequel Vargas ne fait pas couler beaucoup d'encre, contribue même largement à produire un contraste frappant entre la réalité et la fiction. Certes, il serait peu probable que les trois évangélistes existent en chair et en os dans notre univers quotidien. Il n'empêche que ces grands enfants, bien que financièrement marginaux, vivent avec liberté dans le rêve de Vargas. Nous constatons donc que ces personnages, superficiellement dotés des caractéristiques de ceux du genre noir, sont dans le fond situés sur une autre lignée. Chez eux, la pauvreté économique et la marginalisation sociale semblent être sans conséquences importantes. Plus encore, ils nous impressionnent par leur vie sans contrainte. Sans relever du registre sombre, ils existent avec beaucoup de décontraction et de satisfaction. Il s'agit donc d'un univers de personnages qui nous fait sortir du quotidien en nous amusant.

Ainsi s'organise un réseau de personnages qui se multiplie et s'élargit dans une forme de récurrence. Et le personnage récurrent le plus étoffé, c'est indéniablement Jean-Baptiste Adamsberg, le plus représentatif dans la création atypique de Vargas. Cet improbable policier est le plus rêveur et le plus décalé de tous.

3.2.2. Le personnage du Commissaire Jean-Baptiste Adamsberg

Créée en 1996 dans *L'Homme aux cercles bleus*, cette figure, désormais emblématique de l'auteure, réapparaît dans sept des roman policiers vargassiens, sans compter *Salut et liberté*, une nouvelle dans le recueil *Coulez la Seine*. C'est un enquêteur qui se sert de procédés d'investigation bien particuliers et qui a plus ou moins du mal à s'insérer au sein du monde policier à cause de sa personnalité « insolite ». Malgré cela, il est toujours capable de résoudre les mystères tout en ayant recours à son intuition inexplicable au lieu de faire appel à des approches scientifiques. Chez Adamsberg, il existe, dans une certaine mesure, une rupture avec les enquêteurs qui le précèdent dans l'histoire du roman policier.

Pour décrypter ce personnage, nous pouvons d'abord dresser un portrait physique et moral d'Adamsberg. Dans *L'Homme aux cercles bleus* où le personnage apparaît, Vargas a décrit son profil physique :

Le soir, il avait considéré, avec dépit parce qu'il aimait les géants blancs, sa silhouette petite, solide et brune, et le lendemain, il avait dit « Je me suis mis devant la glace, j'ai regardé, mais je n'ai pas bien compris ce que vous m'avez dit. »⁴⁷⁸

En plus de la taille, Vargas a aussi tracé, dans ce roman, les traits de son visage :

Mais d'avance, il savait qu'il ne s'attellerait pas au visage d'Adamsberg, parce que c'était comme si soixante visages s'y étaient entrechoqués pour le composer. Parce que le nez était trop grand, parce que la bouche était tordue, mobile, sans doute sensuelle, parce que les yeux étaient flous et tombants, parce que les os du léger maxillaire étaient trop apparents, ça semblait un cadeau que d'avoir à caricaturer cette gueule hétéroclite, née d'un véritable bric-à-brac au mépris de toute harmonie un peu classique. On pouvait envisager que Dieu s'était trouvé en panne sèche de matière première quand il avait fabriqué Jean-Baptiste Adamsberg, et qu'il avait dû racler les fonds de tiroirs, recoller de morceaux qui n'auraient jamais dû se trouver ensemble si Dieu avait disposé de bon matériel ce jour-là. Mais du coup, il

⁴⁷⁸ Fred Vargas, *L'Homme aux cercles bleus*, Paris : J'ai lu, Policier, 2008, p.10.

*semblait que Dieu, conscient du problème, s'était donné de la peine en échange, et même beaucoup de peine, et qu'il avait fait un coup magistral en réussissant de manière inexplicable ce visage.*⁴⁷⁹

D'ailleurs, selon le jugement de Danglard, il a un visage peu définissable, composé de multiples faces désordonnées mais harmonieuses, ce qui déconcerte Danglard :

*Adamsberg secoua la tête. Danglard le trouvait moche à présent, alors que tout à l'heure encore il était assez beau. Quand le commissaire le contredisait, Danglard le trouvait subitement moche.*⁴⁸⁰

Contraire au sens esthétique conventionnel, ce visage hétéroclite séduit Camille. Elle sait bien qu'il est l'opposé du grand et du beau tandis qu'elle est charmée par ce visage insaisissable :

*Camille s'obligea, à titre de simple précaution, à regarder ce visage qu'elle avait en un temps placé au-delà de tous les autres. Le nez, les lèvres, au fond tout tenait là-dedans. Le nez grand et assez busqué, les lèvres rêveuses et bien dessinées. Pas d'harmonie, pas de mesure, aucune sobriété. Pour le reste, un teint brun, des joues maigres, un menton presque inexistant, des cheveux sombres et ordinaires, rejetés en arrière à la hâte. Des yeux bruns, rarement fixes et souvent vagues, enfoncés sous des sourcils embrouillés. Tout allait de travers dans ce visage. Comment il en résultait cette séduction insolite, c'est ce que l'esprit rigoureux de Camille n'avait pas pu élucider. Peut-être était-ce affaire d'intensité. Trop chargé, trop précis, le visage d'Adamsberg était pour ainsi dire saturé.*⁴⁸¹

Cette séduction inexplicable se révèle également par sa voix qui compense les « défauts » physiques :

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p.18.

⁴⁸⁰ Fred Vargas, *Salut et liberté*, in « Coule la Seine », Paris : J'ai lu, 2004, p.33.

⁴⁸¹ Fred Vargas, *L'Homme à l'envers*, Paris : J'ai lu, 2006, p.200.

A présent qu'il le voyait, il était surpris, mais pas seulement par cette lenteur des gestes et de la parole. Il avait d'abord été déçu par ce corps petit, mince et solide, mais pas impressionnant, par la négligence générale du personnage, qui ne s'était même pas présenté à eux à l'heure convenue, et qui avait noué une cravate sur une chemise déformée, fourrée n'importe comment dans son pantalon. Et puis la séduction avait monté, comme un niveau d'eau. Ça avait commencé par la voix d'Adamsberg. Danglard aimait l'entendre, ça le calmait, ça l'endormait presque.⁴⁸²

Evidemment, la voix joue un rôle fondamental dans l'ensorcellement d'Adamsberg qui captive et qui enivre, parce que, plus loin dans ce roman, Vargas insiste sur cette voix extraordinaire à travers un autre personnage Charles :

Je sais, Mathilde, la voix d'Adamsberg est comme un rêve, elle berce, elle vous charme et elle vous endort, mais lui-même ne s'y endort pas. Sa voix charrie des images lointaines et des pensées indécises mais elle va vers des accomplissements inexorables, dont il est peut-être le dernier à avoir idée.⁴⁸³

Il est à noter qu'Adamsberg est aussi un homme mal vêtu. Sa tenue vestimentaire est négligée, constituée toujours de tee-shirts, de vestes noires et de pantalons froissés. Dans *Sous les vents de Neptune*, quand Aurèle Laliberté, le surintendant québécois, accueille Adamsberg et son équipe, il n'en croit pas ses yeux parce que la tenue du commissaire ne correspond pas à son grade :

- *Criss, me chante pas de bêtises, reprit le surintendant. Celui qui est habillé comme un quêteux ?*
- *Excite-toi pas, je te dis que c'est lui.*
- *Ce serait pas plutôt le grand slaque bien vêtu ?*

⁴⁸² Fred Vargas, *L'Homme aux cercles bleus*, Paris : J'ai lu, 2008, p.16-17.

⁴⁸³ *Ibid.*, p.95.

- *Je te dis que c'est le brun. Et c'est un boss important là-bas, un as. Alors barre-toi les mâchoires.*⁴⁸⁴

L'habillement d'Adamsberg ne correspond pas aux normes habituelles, c'est pour cela que Danglard lui envoie un message avant son départ pour un colloque international à Londres :

*Rdv dans 1h 20 à l'enregistrement. Foutu tunnel. Ai pris veste convenable pour vous, avec crav.*⁴⁸⁵

Dans *L'Armée furieuse*, une femme vient à Paris pour demander de l'aide à Adamsberg. A ses yeux, Adamsberg ne ressemble même pas à un policier :

- *Vous êtes venue voir un policier ?*
- *Oui. Enfin peut-être.*
- *Je suis policier. Je travaille là-dedans.*

*La femme jeta un regard à la tenue négligée d'Adamsberg et parut déçue ou sceptique.*⁴⁸⁶

En un mot, Adamsberg est un homme petit, solide et brun, au visage insaisissable. Il peut être beau et laid en même temps. Et sa voix possède le don de séduire. En 2000, Viviane Hamy projette de publier un roman graphique pour fêter les dix ans de leur maison d'édition. Edmond Baudoin, le dessinateur, crée dans cette oeuvre intitulée *Les Quatres Fleuves* le portrait d'Adamsberg. Et en 2010, Baudoin reprend le personnage dans *Le Marchand d'Eponge* dont le texte est aussi signé Vargas. Ce qui est étonnant, c'est que nous pouvons découvrir une ressemblance entre Adamsberg et Baudoin. Le dessinateur l'avoue:

⁴⁸⁴ Fred Vargas, *Sous les vents de Neptune*, Paris : J'ai lu, 2008, p.132.

⁴⁸⁵ Fred Vargas, *Un lieu incertain*, Paris : Viviane Hamy, 2008, p.8.

⁴⁸⁶ Fred Vargas, *L'Armée furieuse*, Paris : Viviane Hamy, 2011, p.20.

*Oui, c'est vrai, j'ai servi en grande partie de modèle à Adamsberg, reconnaît avec pudeur cet ami de vingt ans de Fred Vargas. Le hobby du commissaire est d'ailleurs le dessin. Et comme il dessine debout.*⁴⁸⁷

Vargas, elle aussi, reconnaît le sosie :

*Ce n'est pas aussi simple que cela, tient à tempérer Fred Vargas. Il y a du Edmond en Adamsberg et je n'ai pas vu d'inconvénient à ce qu'il lui prête ses traits.*⁴⁸⁸

Après avoir dressé le portrait physique d'Adamsberg, il est nécessaire d'analyser sa personnalité hors du commun. Le personnage mythique, dont les principales singularités sont en gestation à partir de *L'Homme aux cercles bleus*, gagne en profondeur et en épaisseur de livre en livre. Adamsberg se voit d'abord attribuer une image de promeneur. Il se promène aussi bien par plaisir que par nécessité. :

*Au matin du 21 mars, le commissaire prit le temps d'aller saluer chaque arbre et chaque branchette sur le nouveau parcours qui le menait de sa maison au bâtiment de la Brigade. Même sous la pluie, qui n'avait guère cessé depuis la giboulée sur Jeanne d'Arc, la date méritait cet effort et ce respect. Et même si, cette année, la Nature s'était mise en retard, suite à des rendez-vous inconnus, à moins qu'elle n'ait traîné au lit, comme Danglard un jour sur trois. La nature est capricieuse, songeait Adamsberg, on ne peut pas exiger d'elle que tout soit strictement en place pour le matin du 21, vu la quantité astronomique de bourgeons dont elle a à s'occuper, sans compter les larves, les racines et les germes, qu'on ne voit pas, mais qui doivent certainement lui manger une énergie folle.*⁴⁸⁹

Sa promenade est solitaire, poétique, calme et rêveuse. En marchant, il réfléchit à sa façon. Et sa réflexion ne peut s'accomplir que par la flânerie. Il écoute, il devine les non-dits et il doit se déplacer et s'isoler pour lire entre les lignes :

⁴⁸⁷ Jérôme Dupuis, « On a retrouvé le commissaire Adamsberg », *Lire*, 1 avril 2007.

⁴⁸⁸ Jérôme Dupuis, *op.cit.*

⁴⁸⁹ Fred Vargas, *Dans les bois éternels*, Paris : J'ai lu, 2009, p.77.

On pouvait y réfléchir, éventuellement, mais Adamsberg ne savait réfléchir qu'en déambulant. Si on pouvait appeler cela réfléchir. Cela faisait bien longtemps qu'il avait admis que, chez lui, penser n'avait rien de commun avec la définition appliquée à cet exercice. Former, combiner des idées et des jugements. Ce n'était pas faute d'avoir essayé, demeurant assis sur une chaise propre, posant les coudes sur une table nette, attrapant feuille et stylo, serrant son front dans ses doigts, toutes tentatives qui n'avaient fait que déconnecter ses circuits logiques. Son esprit déstructuré lui évoquait une carte muette, un magma où rien ne parvenait à s'isoler, à s'identifier comme Idée. Tout paraissait toujours pouvoir se raccorder à tout, par des petits sentiers de traverse où s'enchevêtraient des bruits, des mots, des odeurs, des éclats, souvenirs, images, échos, grains de poussière.⁴⁹⁰

Malgré cela, nous ne pouvons dire qu'Adamsberg est un homme logique, parce que ses pensées manquent d'unité et de cohésion. Il semble que ses réflexions lors de ses promenades ne servent pas à l'élucidation du mystère. Quand il se plonge dans sa rêverie indéfinissable, une inspiration ou un éclaircissement surgit sans explication dans son esprit :

Adamsberg semblait alors se déplacer comme un plongeur, le corps et les pensées ondulant gracieusement sans objectif. Ses yeux suivaient le mouvement, prenant l'aspect des algues brunes, renvoyant à son interlocuteur une sensation de flou, de glissement ou d'inexistence. Accompagner Adamsberg en ses extrêmes, c'était rejoindre l'eau profonde, les poissons lents, les vases onctueuses, les méduses oscillantes, c'était voir des contours imprécis et des teintes troubles. L'accompagner trop longtemps, c'était risquer de s'endormir dans cette eau tiède et y couler.⁴⁹¹

Un « détective-promeneur » est peu commun, parce que cela différencie Adamsberg des détectives cultes comme Holmes qui s'enferme chez lui en élucidant les mystères. Adamsberg se déplace beaucoup et ses promenades l'aident à faire ses

⁴⁹⁰ Fred Vargas, *Dans les bois éternels*, Paris : J'ai lu, 2009, p.111-112.

⁴⁹¹ Fred Vargas, *Un lieu incertain*, Paris : Viviane Hamy, 2008, p.35.

déductions rêveuses. Il bouge, il erre lentement et il flotte en esprit. Cette lenteur de mouvements et de réflexions devient un trait inhabituel et distinctif du détective fétiche de Vargas. A partir de *Sous les vents de Neptune*, il est surnommé « pelleteux de nuages » par ses collègues québécois qui découvrent qu'Adamsberg émet des idées qui sont éloignées de la réalité quotidienne. Il est détaché mais décontracté, et il est solitaire mais peu déprimé:

*Mais Adamsberg n'avait pas de nerfs. Il ne savait pas ce que c'était que de se contracter, de s'agiter, de se tendre, pas plus d'ailleurs que de se détendre. Sa nonchalance naturelle le maintenait dans un rythme toujours égal, toujours lent, au bord du détachement. Il était ainsi difficile de savoir si le commissaire s'intéressait à tel truc ou bien s'il s'en foutait tout à fait. Il fallait demander. Et c'était plus par indolence que par courage qu'Adamsberg connaissait à peine la peur.*⁴⁹²

D'ailleurs, Adamsberg a un odorat très fin. Il découvre l'aventure entre Veyrenc et Camille en reniflant le parfum dans le lit. Cette capacité semble symboliser son flair intuitif qui l'amène à résoudre les mystères. Il fonctionne au ressenti, d'autant plus que ses raisonnements scientifiques sont limités. Contrairement à son adjoint Danglard, homme de positivisme, « il fréquente les mythes, dont la logique interne donne à ses supputations une cohérence que la rigueur des faits confirme »⁴⁹³. Adamsberg opère instinctivement et son fonctionnement cérébral est inexplicablement mystérieux :

*« T'en fous pas une rame, Adamsberg, ils lui disaient ; tu es là, tu traîne, tu rêves, tu contemples les murs, tu griffonnes des croquis sur tes genoux, comme si t'avais la science infuse et la vie devant toi, et puis un jour tu rappliques, nonchalant, gentil, et puis tu dis: "Faudrait arrêter monsieur le curé, il a étranglé le petit pour ne pas qu'il raconte." »*⁴⁹⁴

⁴⁹² Fred Vargas, *L'Envers à l'envers*, Paris : J'ai lu, 2008, p.83.

⁴⁹³ Alain Nicolas, « Elles voient tout en noir », *L'Humanité*, 22 avril 2004.

⁴⁹⁴ Fred Vargas, *L'Homme aux cercles bleus*, Paris : J'ai lu, 2008, p.11.

C'est justement ce vagabondage spirituel qui fait d'Adamsberg un enquêteur différent des « arm chair detectives ». Il a la faculté de se mettre à la place des assassins et des victimes et de comprendre de l'intérieur leurs sentiments et ses émotions. Il est antihéros en comparaison avec Holmes, qui est rationnel par excellence :

C'est ainsi qu'Adamsberg cherchait des idées : il les attendait, tout simplement. Quand l'une d'elles venait surnager sous ses yeux, tel un poisson mort remontant sur la crête des eaux, il la ramassait et l'examinait, voir s'il avait besoin de cet article en ce moment, voir si ça présentait de l'intérêt. Adamsberg ne réfléchissait jamais, il se contentait de rêver, puis de trier la récolte, comme on voit ces pêcheurs à l'épuisette fouiller d'une main lourde dans le fond de leur filet, cherchant des doigts la crevette au milieu des cailloux, des algues, des coquilles et du sable. Il y avait pas mal de cailloux et d'algues dans les pensées d'Adamsberg et il n'était pas rare qu'il s'y emmêlât. Il devait beaucoup jeter, beaucoup éliminer. Il avait conscience que son esprit lui servait un conglomerat confus de pensées inégales et que cela ne fonctionnait pas forcément de même pour tous les autres hommes. Il avait remarqué qu'entre ses pensées et celles de son adjoint Danglard existait la même différence qu'entre ce fond d'épuisette plein de fatras et l'étal ordonné d'un poissonnier.⁴⁹⁵

Ce policier hors normes aux pensées entremêlées est très loin d'être un génie en matière de déductions. En règle générale, le manque de logique est une immense faille pour un enquêteur. Vargas a donné son explication dans un entretien :

N'est « héros d'épopée », même de polar, que celui ou celle qui lutte avec ses gouffres, ses angoisses. Je ne voulais pas qu'Adamsberg finisse par apparaître comme un type qui débarque et qui résout tout en un claquement de doigts. Ça, c'est un « surhomme », pas un « héros ». Et moi, je n'aime pas les surhommes !⁴⁹⁶

⁴⁹⁵ Fred Vargas, *L'Homme à l'envers*, Paris : J'ai lu, 2008, p.85.

⁴⁹⁶ Hubert Artus, « Fred Vargas », *L'Hebdo*, 17 mars 2004.

Il n'est donc pas difficile de noter qu'Adamsberg est humanisé par ce « défaut ». Vargas attribue une épaisseur psychologique à son personnage fétiche, ce qui dépasse ses prédécesseurs du roman à énigme. Sa nonchalance congénitale, son empathie et son manque de logique font de lui un fin psychologue et le rendent sympathique. Ce qui est anti-conformiste, c'est qu'il a, malgré tout, la capacité d'établir des liens entre des faits apparemment sans aucun rapport. Il se perd facilement dans ses rêveries où se mélangent des idées, des images, des mots et des souvenirs. Son flottement spirituel n'a aucun rapport avec la déduction scientifique, ce qui est compensé par Danglard et ses amis historiens et archéologues. Mais il n'est pas à sous-estimer, parce que son attention flottante lui permet d'arriver à la solution des mystères. Son rêve est efficace et son curriculum vitae est brillant: dans *Sous les vents de Neptune*, nous apprenons qu'à l'âge de 18 ans, il est entré dans la police comme agent de la paix à Tarbes et qu'il débute à nouveau dans un commissariat rural à 25 ans. Sa méthode intuitive impressionne ses collègues parce qu'il résout quatre meurtres en cinq ans. Il monte en grade et y reste quinze ans supplémentaires. Dans *Dans les bois éternels*, nous sommes informés qu'il a été brigadier-chef au Havre. Dans *Un lieu incertain*, nous découvrons qu'il a travaillé dans la petite ville fictive de Messilly. Dans *L'Homme aux cercles bleus*, il est nommé au poste de commissaire dans le 5^e arrondissement parisien. Dans *Pars vite et reviens tard*, il est affecté à un nouveau poste : Commissaire de la Brigade criminelle de la Préfecture de police de Paris, groupe homicide, antenne du 13^e .

De plus, le commissaire a des rapports sentimentaux et chaotiques avec Camille Forestier, qui fait son apparition dans *L'Homme aux cercles bleus*. Il faut noter que Camille, elle aussi, est un personnage atypique qui se singularise en oscillant entre féminité et masculinité. Elle varie entre musicienne et plombière. Cette femme est l'amour insaisissable du commissaire parce qu'il semble exister toujours des heurts entre eux. Elle prend souvent la fuite après leurs retrouvailles. Nous pouvons toujours nous apercevoir qu'Adamsberg aime profondément Camille tandis qu'il est dans l'incapacité d'aimer :

Il eût simplement préféré qu'il ne lui apprenne pas que Camille se trouvait à Montréal, fait qu'il ignorait et qui perturbait légèrement son échappée québécoise. Préféré qu'il ne ravive pas des images qu'il enfouissait aux marges de ses yeux, dans le limon douceâtre de l'oubli, enlisant les angles des maxillaires, dissolvant les lèvres d'enfant, envasant de gris la peau blanche de cette fille du Nord. Qu'il ne ravive pas un amour qu'il désagrégeait sans bruit, au profit des paysages multiples que lui offraient les autres femmes. Une indiscutable compulsion de maraudeur, de chapardeur de jeunes fruits, qui heurtait Camille, très naturellement.⁴⁹⁷

Cette incapacité d'aimer se révélerait par des relations furtives qu'il entretient avec d'autres femmes, et surtout par le chagrin d'amour causé par la fuite perpétuelle de Camille. Malgré les tourments de son cœur, il est très blasé au point de choisir de ne plus y penser. Il n'est pas en mesure de répondre à l'attente de Camille, et les relations temporaires avec d'autres femmes deviennent l'antidote pour lui, mais à fort effet secondaire. Elles lui permettent d'oublier momentanément la tristesse tout en durcissant sa peine. Il s'agit d'un cercle vicieux dont il ne parvient pas à se tirer:

Ces derniers temps, ma vie circule entre les mains de femmes magiques. Elles se la lancent comme une balle et la sauvent sans cesse de l'abîme.⁴⁹⁸

Néanmoins, cet antidote ne peut pas toujours apporter le résultat escompté. L'amour qu'il refoule habituellement risque de se déchaîner comme une ouverture est percée sur un mur. Pourtant, cette brèche à peine ouverte va vite se reboucher. « Je t'aime », c'est pour lui un mot d'amour indicible, ne serait-ce que par l'écrit :

Sur son carnet, il écrit Femme, Intelligence, Désir, égale Camille. Il s'interrompt et relut cette ligne. Des mots énormes et des mots plats. Mais posés sur Camille, ils se soulevaient, comme emplis d'évidence. Il pouvait presque les voir faire des bulles à la surface du papier. Bien. Egale Camille. Très ardu pour lui de rédiger le mot Amour. Le stylo formait « A » puis s'immobilisait sur le « m », trop inquiet

⁴⁹⁷ Fred Vargas, *Sous les vents de Neptune*, Paris : J'ai lu, 2008, p.21.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p.328.

*pour poursuivre. Cette réticence l'avait longtemps intrigué jusqu'à ce qu'il puisse, à force de la fréquenter, atteindre à son centre, croyait-il. Il aimait l'amour. Il n'aimait pas les trucs qu'entraînait l'amour.*⁴⁹⁹

Ce sentimentalisme humanise et attendrit, dans une très large mesure, la figure du commissaire, ce qui le rend éloigné du héros *hard boiled*. Si nous considérons cette incapacité d'aimer comme un défaut moral, ce sont justement ses nombreux défauts qui en font un personnage doté de profondeur psychologique. Dans *Sous les vents de Neptune*, Adamsberg ne renie pas le reproche sarcastique et humoristique que le commissaire Trabelmann lui lance :

- *Votre ego n'est pas grand comme la table, mais comme la cathédrale de Strasbourg.*
- *Que vous n'aimez pas.*
- *Affirmatif.*⁵⁰⁰

Il est bien probable que son assurance et sa détermination ne soient que des apparences. La complexité de l'homme se révèle également par son doute sur lui-même. C'est un personnage insaisissable d'autant plus qu'il serait dépassé par lui-même au point de ne plus pouvoir rester maître de soi. Sous des dehors qui ne présentent aucune menace, il peut basculer vers la violence, bien que les cas soient rares. La violence chez lui, aussi bien que les rapports furtifs avec les femmes, fait en effet partie des exutoires imparables, sans forcément qu'il en ait conscience, pour se débarrasser des troubles mentaux qui s'emparent de lui. Ainsi, dans *Sous les vents de Neptune*, quand il entend les insultes triviales que Favre adresse à Retancourt et à lui, il est pris d'un accès de rage :

Adamsberg saisit la table métallique par son côté et la repoussa violemment. Elle chavira avec fracas, emportant dans sa chute papiers, rapports, diapositives, qui se dispersèrent au sol en chaos. Favre, gobelet de café en main, resta saisi, sans

⁴⁹⁹ Fred Vargas, *Pars vite et reviens tard*, Paris : J'ai lu, 2008, p.84.

⁵⁰⁰ Fred Vargas, *Sous les vents de Neptune*, Paris : J'ai lu, 2008, p.94.

*réaction. Adamsberg visa le bord de la chaise et fit basculer le tout en arrière, le siège, le brigadier, le café qui se répandit sur sa chemise.*⁵⁰¹

Quand Favre refuse de retirer ses injures, il veut, sans hésitation, l'agresser à l'arme blanche. Le conflit entre le commissaire et son brigadier se transforme en duel :

*Adamsberg arracha la serviette noire des mains de Danglard, en sortit une bouteille pleine et la fracassa sur le pied de métal de la table. Des éclats et du vin volèrent à travers la salle. Il fit un pas de plus vers Favre, bouteille brisée en main. Danglard voulut tirer le commissaire en arrière mais Favre avait dégainé d'un geste et pointait son revolver sur Adamsberg. Médusés, les membres de la Brigade s'étaient statufiés, dévisageant le brigadier qui osait braquer son arme sur le commissaire principal. Dévisageant aussi leur commissaire, dont il n'avaient connu en un an que deux rapides emportements, s'éteignant aussi vite qu'embrasés.*⁵⁰²

Tout au long du même roman, Adamsberg est saisi d'une forte morosité, même d'une tension accablante, liées à un meurtre qui fait remonter à la surface la tragédie du passé concernant son frère, à la mélancolie pesante après sa rupture avec Camille et aux dissensions avec ses collègues. Toutes ces émotions, qu'on juge généralement négatives, s'accumulent et surgissent en éruption. Il s'abandonne dans l'alcool et va se confronter à un meurtre qu'on lui imputera. Pourtant, il semble ne pas se presser pour s'innocenter. Il est porté à l'introspection dans laquelle le doute l'emporte sur ses croyances fondamentales. Il arrive que lui-même se croie le responsable de l'assassinat de la jeune femme avec qui il a eu un rapport sexuel parce qu'il ressent profondément sa frustration de la vie et sa rage meurtrière.

- *C'est cela que vous avez fait à Danglard, dans l'avion ?*
- *Non. Danglard avait juste peur de mourir.*
- *Et moi, Retancourt ?*

⁵⁰¹ *Ibid.*, p.44.

⁵⁰² Fred Vargas, *Sous les vents de Neptune*, Paris : J'ai lu, 2008, p.45.

- *Peur du contraire, exactement.*

*Adamsberg hocha la tête et sortit de la voiture.*⁵⁰³

Nous avons examiné les traits moraux d'Adamsberg. Il est aussi important d'observer que le portrait moral du commissaire évolue d'un roman à l'autre. Ses rapports avec les gens et son caractère ne restent pas toujours prévisibles. Au fur et à mesure de la multiplication des romans qui appartiennent au cycle Adamsberg, nous apprenons les détails de son passé, et lui de même. Dans *Sous les vents de Neptune* et *Un lieu incertain*, il se découvre successivement deux enfants dont il ignorait l'existence: Thomas et Armel. Nous sommes de mieux en mieux informés du passé et des pensées intimes d'Adamsberg, comme le note Séverine Gaspari:

*D'une certaine manière, toutes les intrigues se résolvent en remontant le fil du passé et l'univers romanesque tout entier semble se construire à rebours. Au lieu d'évoluer en recevant de nouvelles strates de présent, le personnage progressait à l'envers, en recevant à chaque analepse de nouvelle strates de passé.*⁵⁰⁴

Certes, les informations sur sa famille et son enfance se multiplient au fil des romans. Par exemple, nous découvrons, dans *Sous les vents de Neptune*, qu'il retrouve au Canada son frère Raphaël dont il avait perdu la trace. Pourtant, cette affirmation est peut-être un peu hâtive, parce que sa personnalité se modifie et progresse avec le déroulement de ses aventures. Cela peut s'avérer par le changement graduel de son attitude sur l'amour. Dans *L'Homme aux cercles bleus*, il pense que les rapports entre homme et femme ne sont que des actes charnels fournissant des plaisirs corporels :

Adamsberg était docile, il avait tendance à coucher avec toutes les filles qui en avaient envie, et parfois ça lui semblait vraiment la bonne chose à faire, puisque ça avait l'air de faire plaisir à tout le monde, et parfois ça lui semblait vain. En tous les cas, impossible de savoir ce qu'avait voulu faire comprendre la jeune fille d'en

⁵⁰³ *Ibid.*, p.253

⁵⁰⁴ Séverine Gaspari, « Fred Vargas : une archéozoologue en terrain littéraire », in. *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

*dessous. Il avait essayé aussi de réfléchir à ça et puis il avait laissé tomber pour plus tard.*⁵⁰⁵

Cette infidélité, sans qu'il s'en aperçoive, lui cause de la peine dans *Pars vite et reviens tard*. Camille le quitte après avoir découvert qu'il fait l'amour avec une fille, un remords cuisant le harcèle sans qu'il puisse rester indifférent:

*Alors qu'Adamsberg s'habillait en hâte pour courir après Camille, la jeune fille enchaînait anxieusement les questions, depuis quand il la connaissait, pourquoi il n'en avait pas parlé, est-ce qu'il couchait avec elle, est-ce qu'il l'aimait, à quoi il pensait, pourquoi il lui courait après, quand reviendrait-il, pourquoi il ne restait pas là, elle ne voulait pas être seule. Adamsberg en avait le tournis et ne savait répondre à aucune. Il l'abandonna dans l'appartement, certain de la retrouver là au retour, avec la boule des questions intacte. Le cas de Camille était autrement plus emmerdant, car Camille ne se souciait pas de la solitude. Elle s'en souciait même si peu qu'elle se jetait dans l'errance à la moindre anicroche.*⁵⁰⁶

La relation tumultueuse entre eux est en constante évolution. Le vertige causé par la fuite de Camille va s'aggraver pour devenir un énorme souci dans *L'Homme à l'envers*. Dans ce roman, il ne connaît toujours pas la jalousie, seulement l'intallation de Camille à Saint-Victor le rend affolé. Pour lui, si Camille prend la fuite, ou si elle revient après une longue absence, c'est parce qu'elle l'aime. Si, par contre, elle s'installe quelque part, c'est parce qu'elle n'a plus besoin de lui et de son amour:

Ce qui souciait Adamsberg, ce n'était pas le jeune type, c'était que Camille se soit sédentarisée à Saint-Victor. Il imaginait toujours Camille en mouvement, traversant les villes, marchant sur les routes, portant sur le dos un sac de partitions et

⁵⁰⁵ Fred Vargas, *L'Homme aux cercles bleus*, Paris : J'ai lu, 2008, p.66.

⁵⁰⁶ Fred Vargas, *Pars vite et reviens tard*, Paris : J'ai lu, 2008, p.242-243.

*de clefs à molette, jamais posée, jamais assise, et au fond, donc, jamais conquise. La voir dans ce village le troublait. Tout devenait possible.*⁵⁰⁷

Et dans *Sous les vents de Neptune*, Adamsberg ne parvient plus à garder son indifférence égoïste. Il éprouve une jalousie obsessionnelle quand il apprend que Camille a un enfant et probablement un mari :

*Par quel tour de passe-passe inconcevable retrouvait-il Camille avec un enfant ? Un tour qui exigeait, réalisa-t-il en cet instant, le passage effronté d'un homme. Un bébé d'un mois, calcula-t-il. Plus neuf égale dix. Camille n'avait donc pas attendu plus de dix semaines après son départ pour lui trouver un successeur. Adamsberg appuya sur l'accélérateur, soudain impatient de doubler ces foutus chars qui se suivaient docilement à la vitesse sacrée de 90 km/h. Le fait était là, et Danglard en avait été informé depuis les débuts sans lui en souffler mot. Il comprenait pourtant que son adjoint lui ait épargné cette nouvelle qui, aujourd'hui même, lui cinglait l'esprit. Et pourquoi ? Qu'avait-il espéré ? Que Camille pleure mille ans sans bouger sur son amour perdu ? Se pétrifie en une statue qu'il pourrait réanimer à son gré ? Comme dans les contes ? aurait dit Trabelmann. Non elle avait chancelé, vécu et rencontré une espèce de gars, tout bonnement. Réalité râpeuse qu'il percutait sèchement.*⁵⁰⁸

Evidemment, cet évènement le conduit à des réflexions sur l'amour et la réalité. Il questionne son égoïsme et cette torture de jalousie est loin d'être finie. Dans *Dans les bois éternels*, Adamsberg tire même profit de son pouvoir et met Camille sur écoute, et quand il découvre la liaison entre Camille et Veyrenc, il ne peut s'empêcher de le regarder comme son pire ennemi :

Danglard prit quelques instants pour réfléchir.

⁵⁰⁷ Fred Vargas, *L'Homme à l'envers*, Paris : J'ai lu, 2008, p.43.

⁵⁰⁸ Fred Vargas, *Sous les vents de Neptune*, Paris : J'ai lu, 2008, p.161-162.

- *Autour de Camille, dit-il, des frères ennemis, les Horaces d'un côté, les Curiaces de l'autre. Elle en aime un, qui veut tuer l'autre. Autour de la vraie Camille, même chose. Des cousins ennemis, vous d'un côté, Veyrenc de l'autre. Mais Veyrenc représente Racine. Quel était le grand rival et ennemi de Racine ? Corneille.*

- *Vrai ? demanda Adamsberg.*

- *Vrai. Le succès de Racine a fait tomber le trône du vieux dramaturge. Ils se haïssaient. Retancourt choisit Corneille et désigne son ennemi : Racine. Racine, donc Veyrenc. C'est aussi pourquoi elle a parlé en vers, pour que vous pensiez aussitôt à Veyrenc⁵⁰⁹.*

Nous constatons sans peine que le paisible Adamsberg n'est plus susceptible de se retenir. Il est dévoré par la jalousie au point d'abuser de son pouvoir et de transgresser la loi. Au fil des romans, nous connaissons peu à peu les histoires romantiques d'Adamsberg, dont les attitudes évoluent. Dans *Dans les bois éternels* et *Un lieu incertain*, les relations entre Adamsberg et Camille semblent ne plus être en proie à une aussi grande agitation. Ils sont unis en toute solidité par leur fils Thomas. Les remous de l'amour s'atténuent et Camille devient, au grand chagrin d'Adamsberg, une camarade dans sa vie :

Camille haussa les épaules en souriant, à la véritable manière alerte des camarades. Tant que l'enfant s'endormait – et sur ce point elle lui faisait toute confiance –, les étrangetés d'Adamsberg n'importaient guère. Ses pensées étaient toutes concentrées vers le concert du soir, un miracle certainement dû à Yolande, intercédant auprès des Puissants.

- *Il aime bien cela, dit Adamsberg.*

- *Oui, pourquoi pas ?*

⁵⁰⁹ Fred Vargas, *Dans les bois éternels*, Paris : J'ai lu, 2008, p.422-423.

*Pas une critique, pas une ironie. Le néant blanc de l'authentique camaraderie.*⁵¹⁰

Le sentimentalisme semble être remplacé par une affection, plus ou moins forcée, pour son amour mué en camaraderie. Adamsberg mûrit et devient un père très tendre et les rapports chaotiques avec les femmes semblent avoir tendance à être effacés. Ce qui marque l'évolution du personnage, c'est une famille non conventionnelle mais propre à lui, qui s'établit sans qu'il s'y attendait. Et cette famille s'agrandit de manière imprévisible, parce que l'autre fils Armel, un homme de 28 ans, entre dans sa vie, et se venge contre ce père qui n'a pas connu son existence. Nous constatons aussi qu'Adamsberg prend conscience des conséquences négatives de son comportement passé et qu'il apprend à sa façon à être père.

Dans *Dans les bois éternels*, il garde Thomas quand Camille donne ses concerts et lui fait la lecture d'un ouvrage sur l'architecture. Dans *L'Armée furieuse*, Adamsberg accepte de vivre avec Armel et il s'y adapte à tâtons tout en exerçant son autorité paternelle sur lui. Une chose est sûre : il veut réparer sa faute et offrir une compensation à son fils pour son manque d'amour paternel, même s'il ne pourrait jamais être le père qu'on souhaite qu'il soit. Toutefois, un peu de maladresse n'empêche pas sa sincérité de faire un effort :

- *Cours, fils, dit Adamsberg en raccrochant. Trouve du blanc au magasin du coin. N'hésite pas, prends le meilleur, on ne peut pas servir un vin daubé à Danglard.*

- *Je pourrai en boire avec vous ? demanda Zerk.*

Adamsberg considéra son fils sans savoir que répondre. Zerk le connaissait à peine, il avait vingt-huit ans, il n'avait d'autorisation à demander à personne et encore moins à lui.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p.69.

-Evidemment, répondit Adamsberg machinalement. Si tu n'écluses pas autant que Danglard, ajouta-t-il, et la connotation paternelle de ce conseil le surprit. Prends l'argent sur le buffet.⁵¹¹

Dans le même roman, nous découvrons d'autres signes du radoucissement d'Adamsberg, qui nous impressionne par sa tendresse, son humanisme et sa compassion:

Adamsberg prit un peigne sur la table de nuit et entreprit de la coiffer, une main restant appliquée sur son visage. Danglard s'assit sur la seule chaise de la chambre, s'attendant à une longue séance. Adamsberg ne renoncerait pas facilement à la vieille dame. Le médecin quitta la pièce avec un haussement d'épaules puis repassa une heure et demie plus tard, intrigué par l'intensité que mettait ce policier à ramener Léone vers lui. Danglard surveillait lui aussi Adamsberg, qui continuait à parler inlassablement, et dont le visage avait pris cette lueur qu'il connaissait bien en certains états rares de concentration, comme si le commissaire avait avalé une lampe qui diffusait sa lumière sous la peau brune.⁵¹²

Selon les portraits physiques et moraux du commissaire, nous remarquons qu'Adamsberg est un enquêteur bien différent de ceux du roman à énigme. Yves Reuter a dressé une liste de caractéristiques dominantes pour l'enquêteur du roman à énigme :

- *Il s'agit souvent d'un dilettante, d'un amateur éclairé même s'il peut tirer profit de cette activité.*
- *Original et parfois oisif, il est fréquemment hors de l'intuition policière.*
- *Il est ou se sent supérieur en raison de ses capacités intellectuelles. Celles-ci sont bien plus développées que ses compétences physiques. Il observe, écoute, fait parler, recueille indices et témoignages, expose savamment sa*

⁵¹¹ Fred Vargas, *L'Armée furieuse*, Paris : Viviane Hamy, 2011, p.44.

⁵¹² *Ibid.* p.173.

méthode et est doté d'un grand savoir, soit sur les hommes, soit sur les choses et les faits.

- *Il se déplace peu ou difficilement.*
- *Il court peu de risques pendant ses enquêtes.*
- *Son rapport à la société est rarement contestaire même s'il soupçonne tout et tous lors de ses enquêtes. Au maximum, il est désabusé.*
- *Il est non moins intéressant de remarquer que, dans l'économie narrative et fictionnelle, c'est le meurtrier qui fonde la nécessité de l'enquêteur qui est, en quelque sorte, le fils de ses oeuvres et celui qui, en fin de compte, le mettra à mort.*
- *Il a peu de rapport avec les criminels et ne les estime qu'en fonction de leur aptitude à brouiller les pistes et de leur intelligence qui lui permet, métaphoriquement et quelquefois réellement, de jouer avec eux aux échecs, comme le fait l'auteur avec le lecteur.⁵¹³*

En le comparant à ces dominantes, nous notons qu'il existe une énorme rupture entre Adamsberg et les figures typiques du roman à énigme. D'abord, il est haut placé dans l'institution policière. Ensuite, il est en effet désabusé, ce qui est pourtant dû à l'instinct et à l'amour, non à la contestation contre la société. Puis, il se déplace beaucoup, il se promène, il sillonne tout le pays, et il part au Canada et en Angleterre. D'ailleurs, ce qui est le moins conventionnel, c'est qu'il est loin d'être un génie hypothético-déductif, d'autant plus qu'il n'est doté ni d'un grand savoir ni d'une méthode miraculeuse. Il est lent tant physiquement que mentalement. Il ne sait pas réfléchir, au sens propre du terme. Rêveur, c'est plutôt le mot précis pour le définir. Son esprit est flou et flottant à la fois. Très souvent, l'éclaircissement du mystère ne résulte pas du déchiffrement des indices et des témoignages, mais de l'intuition et de l'inspiration qui surgissent de nulle part. Ses capacités intellectuelles sont inférieures à celles de Danglard et ses forces physiques sont incomparables à celles de Rectancourt. Enfin, nous avons le sentiment qu'il ne s'agit jamais d'un concours

⁵¹³ Yves Reuter, *op.cit.*, p.47-48.

d'intelligence entre Adamsberg et ses adversaires. Nous n'arrivons pas à découvrir son estime pour les compétences intellectuelles des coupables. En un mot, Adamsberg est une figure qui dépasse bien des codes génériques du roman à énigme, bien que cet anti-héros déploie ses aventures dans des romans qui respectent strictement la structure narrative typique du roman à énigme.

Cependant, l'aspect humanisé d'Adamsberg le relie à certains traits du héros du roman noir. Nous pouvons le comparer aux traits typiques du roman noir, toujours selon Yves Reuter :

- *Il se déplace incessamment, met sa vie en jeu, suscite des conflits, catalyse des situations.*
- *Il se constitue davantage autout du conflit et de l'affrontement que de la clarification d'une énigme.*
- *C'est un solitaire, distant des institutions et souvent en conflit avec elles.*
- *Dans ce monde « dégradé », et derrière son apparence cynique et désabusée, c'est un homme de valeurs.*
- *Il a souvent des rapports violents avec les hommes et des rapports sexuels avec les femmes.*
- *Ses méthodes sont plus physiques que rationnelles.*
- *Ses rapports avec les meurtriers sont souvent ambigus.*
- *C'est un révélateur des compromissions et des dissimulations, des écarts entre l'être et le paraître qu'il met au jour en travaillant de nuit.*
- *Ce loup, solitaire et blessé, est un mort en sursis en quête d'un impossible conte de fées.⁵¹⁴*

D'abord, Adamsberg n'est pas un surhomme qui sort du quotidien. c'est surtout un être ordinaire de chair et de sang. Nous observons qu'il évolue psychologiquement.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p.62-64.

C'est un personnage qui grandit, mûrit et approfondit ses connaissances sur la vie et l'amour. Puis, ses rapports avec les meurtriers sont ambigus. Il éprouve toujours de la compassion pour les meurtriers et se montre compréhensif pour la pathologie criminelle qui découle souvent d'un traumatisme familial dans les premiers romans vargassiens et d'une peur ancestrale dans ses romans plus récents. Dans *Pars vite et reviens tard*, Adamsberg est intégré dans le cercle des criminels et se montre empathique pour le drame familial. Quand il tient Damas au courant que c'est Marie-Belle, fille naturelle de son père, qui projette de se venger contre lui et le père, il demande à Damas de s'occuper d'Antoine, son demi-frère, et de la mère de celui-ci pour satisfaire à la demande de Marie-Belle qui est en fuite :

- *Pourquoi ne m'a-t-elle pas demandé l'argent ? Je lui aurais donné, tout.*
- *Ils n'ont pas imaginé que ce serait possible.*
- *Je ne veux pas y toucher, de toute manière.*
- *Tu vas le toucher, Damas. Tu vas payer un avocat sérieux pour ton demi-frère.*
- *Oui, dit Damas, toujours enfoui dans ses bras.*
- *Tu dois t'occuper de leur mère aussi. Elle n'a rien pour vivre.*
- *Oui, « La grosse de Romorantin. » C'est toujours comme ça qu'on en parlait à la maison. Je ne savais pas ce qu'elles voulaient dire, ni qui c'était.⁵¹⁵*

Adamsberg n'est pas en revanche un *tough guy*, il est plutôt calme et doux sans chercher à susciter des conflits violents, même s'il peut présenter un visage dangereux et mettre sa vie en jeu. Nous avons évoqué plus haut son altercation avec son brigadier Favre. Pourtant, il est rare qu'il cède à la violence. D'ailleurs, Adamsberg n'est pas en rupture avec la société; mais apprécié de sa hiérarchie, de ses collègues et de gens de toutes couches sociales. Adamsberg est bien différent des détectives du roman noir qui luttent contre le mal de la société et recherchent une possible utopie sociale. Il n'est pas "loup solitaire" des romans noirs. Sa solitude est davantage de

⁵¹⁵ Fred Vargas, *Pars vite et reviens tard*, Paris : J'ai lu, 2008, p.339.

sang et de naissance. Il s'agit de sa nature et de son mode de vie préféré. A mieux y regarder, cette solitude est également liée à l'amour tumultueux avec Camille.

En un mot, Adamsberg est un personnage d'enquêteur plein d'ambivalences. Il se rapproche de celui du roman à énigme tout en empruntant des traits au héros *hard boiled*. Il brouille les limites entre les subdivisions du genre policier et devient un personnage inclassable. Son originalité tient à ce que le personnage emprunte à plusieurs sous-genres tout en maintenant un écart significatif avec chacun d'eux. Après notre étude sur l'atypie des personnages vargassiens, nous constatons que Fred Vargas semble avoir tendance à mettre en avant l'invraisemblable de ses personnages. Basée sur le mécanisme mimétique, elle tente vigoureusement de sortir de l'ornière en ramenant ses personnages vers un "conte ancien", ce qui est très marqué par les "bandes d'amis" qui sont chacun dotés de signes particuliers. Evidemment, ces signes effacent largement le réalisme jusqu'à ce que le lecteur puisse protester contre le détachement de réalité. Néanmoins, le plaisir de lecture est, à juste titre, doublé par ce procédé, parce que ces personnages oniriques favorisent, avec un maximum d'efficacité, le dépaysement qui remplit la condition nécessaire pour le fonctionnement de la catharsis. Qu'ils soient un lieu d'évasion ou un outil de consolation, ces personnages nous distraient de la pulsion de mort et de la peine causée par un pur jeu intellectuel. N'oublions pas en outre que ce réseau de personnages croît en épaisseur grâce à leur touche humoristique. De là, nous envisageons la possibilité d'esquisser le fonctionnement de la catharsis de l'auteure. Il nous semble que la catharsis dans les romans vargassiens déborde les frontières du roman à énigme traditionnel en faisant l'amalgame entre la peur de la mort, le chagrin d'amour, une bonne dose d'humour et le happy-ending dans le but de susciter, autant que possible, une variété infinie d'émotions chez le lecteur. Elle réussit à élargir et à enrichir le ressenti psychologique et affectif qu'un roman policier traditionnel peut produire chez le lecteur. Pour entrer dans les détails, nous allons analyser, dans la dernière sous-partie, la catharsis vargassienne sous l'angle de la fusion entre la tragédie antique et la comédie moderne.

3.3. La tragédie antique et la comédie moderne

Il est facile de noter que les romans vargassiens sont traversés par les mythes. Plus précisément, structurés sur le questionnement mythique du roman policier, ils puisent largement dans l'imaginaire collectif. La peur très recherchée par l'auteure se rattache plutôt à des rêves qui planent sur l'âme de l'humain, non pas au dysfonctionnement de la société et aux questions politique. Ces rêves monstrueux, qui résistent aux temps, transportent le lecteur dans un univers où il peut s'émanciper du quotidien pour jouir d'une distraction entremêlée d'angoisse et de sourire. Surtout, la catharsis ne peut s'achever qu'à condition que le lecteur subisse une profonde anxiété née du sentiment d'une menace imminente qui l'amène à s'interroger sur sa blessure historique, sa peur ancestrale et sa vulnérabilité. Chez Vargas, le recours au fantastique s'explique particulièrement ainsi, puisqu'il peut véhiculer les mythes de l'imaginaire universel afin de faire réfléchir sur l'existence de l'humain.

La catharsis fonctionne à plein sous ces deux aspects. Dans les pages suivantes, nous examinerons respectivement la purification des péchés originels et la purgation des émotions dans les oeuvres vargassiennes. La première s'inscrit dans son rapport à l'instinct fondamental de l'humanité, d'ordre moral aussi bien qu'idéologique. Si elle explique la présence parfois d'un discours subtilement édifiant et instructif, celui-ci reste discret car Fred Vargas met avant tout l'accent sur la fonction de consolation de ses oeuvres. En tout cas, elle parvient à allier, avec dextérité, le sérieux et le divertissement qui convergent pour former une anthropologie littéraire. Sans faire de ses oeuvres romans à thèse, l'auteure semble en effet préférer ne pas se prendre au sérieux. Elle accorde proportionnellement la primauté à la purgation des émotions. Livre après livre, elle compose ainsi une grande symphonie de catharsis dans laquelle sont entrelacés l'angoisse et le soulagement, la terreur et le sourire. Dans tous les cas, le livre fermé, nous avons l'esprit purifié et le coeur léger. C'est là où résident la complexité et le charme des romans de Fred Vargas.

3.3.1. La purification des péchés originels : il n'y a pas que du beau dans la tête de l'homme.

Vargas ne raconte pas comment le détective s'y prend pour incarcérer le coupable. En réalité, la résolution, dans ses romans plus récents, est réduite en un point moins essentiel que la peur et la satisfaction que le lecteur peut y vivre et Vargas apprend au lecteur à rester sur le qui-vive: le véritable coupable, c'est le mal de l'humanité, et la peur de la mort, origine de l'ignorance et de l'insécurité de l'homme, risque de provoquer la violence et d'engendrer la mort. Et l'homme n'arrivera pas à se soulager sauf s'il prend conscience de ce vice de naissance.

Dans *L'Homme à l'envers*, Vargas met en scène la vulnérabilité et l'instabilité de l'homme à travers le mythe du loup-garou. C'est la faiblesse de l'humain qu'elle tente de dénoncer. Il faut remarquer que l'homme ressent non seulement la peur du loup-garou, mais encore de l'excitation. Mieux encore, les personnages sont en extase devant cette créature fantastique dont ils sont persuadés de l'existence. En quelque sorte, ils le redoutent en l'idolâtrant et au lieu de le fuir, ils organisent une traque en montagne, la peur de la mort et le plaisir coexistants. Autant dire qu'ils cherchent à se faire peur. D'ailleurs, la traque du loup-garou, apparemment pour cause de vengeance, ressemble davantage à un jeu revigorant dans lequel ils s'efforcent de surmonter leur peur de la mort en espérant se doter du pouvoir de destruction du loup-garou. La peur constitue une sorte de danger quand elle menace de se convertir en violence, comme le dit Laurence dans ce roman, le vrai meurtrier qui invente la rumeur du loup-garou en profitant de l'aveuglement des gens:

Les gars ne sont pas aveugles, ils sont même compétents, quoi qu'en dise la grosse. Bientôt, ils sauront. Ils sauront qu'ils ont affaire à quelque chose d'hors du commun, quelque chose qu'ils n'ont jamais vu. Tu comprends, Camille ? Tu comprends le danger ? Quelque chose de pas normal. Alors, ils auront peur. Alors ils seront perdus. Alors ils embrasseront les idoles et ils brûleront les marginaux. Et si la grosse Suzanne déclenche la rumeur, ils se jetteront sur Massart et ils lui ouvriront le

*bide depuis la gorge jusqu'aux couilles.*⁵¹⁶

Vargas porte au jour l'animalité que recèle chacun au fond de soi. Le loup-garou est en effet terrifiant mais la part animale en l'homme est bien plus violente et destructive. L'homme redoute le loup-garou, mais il doit se défier encore plus de sa propre animalité qui se tient à l'affût, sinon, il deviendra non moins affreux que le loup-garou et tuera ses semblables :

*Comme toujours, la principale préoccupation de l'auteure est de renseigner son lecteur sur ce qu'il est et pourrait devenir s'il n'y prenait pas garde. Elle nous montre que si les animaux peuvent adopter certaines postures de l'homme, l'inverse est également possible. Car l'homme n'est ni plus ni moins qu'un animal comme les autres.*⁵¹⁷

Dans *L'Armée furieuse*, Vargas aborde également les péchés incorrigibles de l'homme. Elle nous montre que l'homme, quoique policé, ne peut toujours pas se débarrasser de son Mal, ou précisément, de sa terreur. La superstition provoque la terreur qui résiste triomphalement à l'évolution de l'histoire humaine. L'auteure nous alerte sur notre irrationnel, notre inconscient et notre part animale en faisant remarquant que la peur de l'homme constitue un fléau destructeur:

- Occasion idéale, approuva Adamsberg. Car si les trois saisis meurent, la terreur des habitants d'Ordebec se retournera nécessairement contre les Vendermot. Contre Lina, responsable de la vision, passeuse entre les vivants et les morts. Mais aussi contre Hippo, dont tout le monde sait qu'il avait les six doigts du diable. Dans un tel contexte, l'assassinat des deux Vendermot ne surprendrait personne, et la moitié des habitants pourrait être soupçonnée. Exactement comme quand les villageois, en mille sept cent quelque chose, ont massacré à coup de fourche un

⁵¹⁶ Fred Vargas, *L'Homme à l'envers*, Paris : Editions J'ai lu, 2008, p. 63.

⁵¹⁷ Guillaume Lebeau, *op.cit.*, p.257.

nommé Benjamin qui avait décrit les saisis. Pour mettre fin à l'hécatombe, la foule l'a tué.

- Mais nous ne sommes pas au 18^e siècle, la méthode changera. On n'éventrera pas Lina et Hippo sur la place publique, on fera cela plus discrètement.⁵¹⁸

Comme les villageois dans *L'Armée furieuse*, les acolytes d'Adamsberg, censés représenter le positivisme, sont pourtant enclins à croire au vampirisme:

*Alors qu'il y a de tout dans la tête de l'homme, avait dit Mercadet. Et même des armoires dans leur ventre, avait songé Danglard. Kernorkian et Froissy étaient aux limites du basculement, prêts à croire à l'existence des vampiri, ce qui aggravait la situation. Cela en raison de la conservation des cadavres, fait dûment observé, historiquement consigné, et qui pouvait l'expliquer? A une petite échelle, le débat qui avait enflammé l'Occident dans la deuxième décennie du 18^e siècle reprenait aussi ardemment dans les locaux de la Brigade de Paris, sans avancée notable depuis trois siècles.*⁵¹⁹

En conséquence, il ne faut pas dire que Vargas vise simplement à paniquer le lecteur. La catharsis a ses visées morales et Vargas tente d'alerter en proposant au lecteur ses allégories. Vargas signale, dans *Pars vite et reviens tard*, que « Il n'y a pas que du beau dans la tête de l'homme. ».⁵²⁰ Cela semble pouvoir révéler que, si le monde est à feu et à sang, comme on le réitère dans *Un peu plus loin sur la droite*, c'est que l'homme est capable de commettre des péchés horribles pourvu que le mal ancré en l'humanité soit débridé et hors de contrôle. Le lecteur peut du même coup, qu'il en ait conscience ou pas, se mettre à la place des personnages et s'impliquer dans l'intrigue pour réfléchir sur sa propre existence, comme l'affirme Jacques Migozzi:

⁵¹⁸ Fred Vargas, *L'Armée furieuse*, Paris: Viviane Hamy, 2011, p. 350.

⁵¹⁹ Fred Vargas, *Un lieu incertain*, Paris: Viviane Hamy, 2008, p.374.

⁵²⁰ Fred Vargas, *Pars vite et reviens tard*, Paris : Editions J'ai lu, 2008, p.16.

Il paraît intellectuellement salubre et nécessaire d'affirmer que la lecture-plaisir de fictions visant avec franchise le divertissement de leur (s) lecteur (s) ne se résume pas à un jeu gratuit ou immanquablement mystificateur, mais peut au contraire jouer un rôle de médiation symbolique, en offrant au storyplayer l'occasion de réfléchir à sa vie par le truchement d'un récit-miroir où le lecteur/la lectrice peut se mirer (se réfléchir) imaginativement.⁵²¹

Ainsi, nous pouvons considérer la catharsis dans les romans vargassiens comme un miroir, qui provoque chez le lecteur de la peur. Cette peur fait partie du plaisir de la lecture, mais elle n'est pas un simple jeu distrayant pour le lecteur. Vargas utilise ses allégories pour attribuer de la gravité à ses oeuvres. En lisant ses romans, nous nous régaloons non seulement de contes divertissants, mais nous nous livrons aussi à l'introspection et réfléchissons sur le mal humain sous le poids des mots. Par ce biais, la catharsis remplit sa fonction de purification sur l'esprit et la morale de l'homme. N'oublions pas d'ailleurs que la catharsis n'est pas seulement un outil destiné à purifier l'animalité de l'homme, elle vise aussi à apaiser toutes les émotions suscitées. Tout au long de ses romans, Vargas tend à éveiller de l'angoisse, de l'excitation, du chagrin et de la joie. Mais après un long épanchement, ces émotions entremêlées doivent être purgées à la fin des romans pour que le lecteur puisse se sentir soulagé. Dans la sous-partie suivante, nous tenterons donc d'analyser comment Vargas atteint l'achèvement de la catharsis.

⁵²¹ Jacques Migozzi, "Storytelling: opium du peuple et/ou plaisir du texte?" *French cultural studies*, automne 2010.

3.3.2. La purgation des émotions : la consolation de l'âme

L'univers décalé que crée Vargas permet que les émotions diverses du lecteur puissent se rencontrer. Et ces émotions doivent esthétiquement entrer en état d'équilibre, parce que la catharsis est une synthèse des émotions qui aboutira à la sérénité, à la satisfaction et au repos. La terreur n'est qu'un pôle de départ entre autres, ou, en d'autres termes, un moment de l'identification des passions du lecteur; celui du départ qui exige celui complémentaire de l'arrivée, le moment de la ressaisie ou du rassemblement de ses émotions:

C'est le procès dynamique de la vie elle-même – le balancement continu entre deux pôles opposés, entre la joie et la peine, l'espoir et la crainte, l'exultation et le désespoir.⁵²²

Par ailleurs, Vargas fait plonger le lecteur dans un jeu narratif pour finalement lui faire éprouver de la jouissance. Et les désirs du lecteur, réprimés par la réalité, peuvent se libérer au cours de ce trajet. Il pourrait s'agir d'une sorte d'évasion qui permet au lecteur de quitter le quotidien caractérisé par la contrainte et l'ennui, ainsi que de transgresser les règles dans l'univers fictif. Le lecteur a donc droit à l'oubli de soi-même en s'identifiant au héros, et en se faisant plaisir, à émanciper toutes ses passions qui sont étouffées dans le quotidien: l'aspiration à la transgression, l'accès à diverses émotions (par exemple: la peur et le sentimentalisme, considérés d'ordinaire comme des indices de faiblesse), la volonté de la puissance.

En outre, la restauration de l'ordre agit doublement. En raison d'un long retardement, le triomphe du héros si longtemps attendu permet de produire la satisfaction la plus élevée chez le lecteur; dans le même temps, il s'agit d'un renoncement à ce plaisir de domination, puisqu'une fois le jeu victorieusement achevé, le héros et le lecteur vont tous les deux être reconduits à l'univers de vraisemblance soumis à la réalité :

⁵²² Matthieu Letourneux, *op.cit.*, p.390.

*La purgation proviendrait de ce double mouvement de libération et de mise en évidence des limites : il y a libération, mais strictement contrôlée, cantonnée dans un espace irréaliste, et sous le regard d'un héros-norme auquel le lecteur s'identifie.*⁵²³

La catharsis contribue donc à purger le lecteur de la peur causée par l'incompréhensible et de la compassion pour les personnages, soit victime ou meurtrier, et à permettre au lecteur d'accéder à la rationalité. Vargas procède à la purgation dans deux domaines: avant l'élucidation finale de ses romans, la peur est toujours partiellement neutralisée par des digressions qui provoquent le soulagement. L'axe des histoires suscite de la peur alors que l'avancement des enquêtes est souvent interrompu par les digressions (le sentimentalisme et l'humour) qui servent à retarder la résolution finale et davantage à apaiser simultanément la peur. Très souvent, il nous arrive d'oublier temporairement que nous avons affaire à des romans policiers qui sont censés présenter le danger. La peur est ainsi effacée par le chagrin d'amour et l'humour. L'un est largement réduit en proportion, l'autre prend au contraire de l'ampleur dans les derniers romans; par ailleurs, tous les romans vargassiens sont clôturés par une fin heureuse, ce qui permet une purgation définitive de toutes les émotions que l'auteure a suscitées. Vargas ne laisse pas son lecteur s'enliser dans la terreur. Par contre, en lisant la fin heureuse, le lecteur peut éprouver un soulagement d'autant plus grand qu'il a vécu le tumulte des passions.

⁵²³ *Ibid.*, p.396.

3.3.2.1. La peur de la mort

Dans *L'Homme à l'envers*, *Pars vite et reviens tard* et *Sous les vents de Neptune*, le mobile du meurtre, ce sont la haine et la vengeance, causées par les traumatismes familiaux. Néanmoins, dans les trois derniers romans vargassiens, *Dans les bois éternels* et *Un lieu incertain*, et *l'Armée furieuse*, il est évident que Vargas a sciemment revalorisé le thème de la peur de la mort. Elle en fait en effet l'origine du crime dans ces trois derniers. La peur de la mort comporte quelque chose d'universel, qui remonte à l'apparition de l'homme, et la peur primitive peut perdurer ainsi jusqu'à nos jours pour se muer en peur modernisée. L'être-humain, exposé dans un paysage insécurisant, ne se sent pas à l'abri d'une menace multiforme, tant sociale que naturelle.

Dans *Dans les bois éternels*, Vargas crée Ariane Lagarde, légiste réputée pour avoir inventé la théorie des tueurs dissociés. Cette scientifique, renommée auprès de tous les policiers et psychiatres de France, se livre incroyablement à l'alchimie et confectionne des élixirs selon le *De sanctis reliquis*, un ouvrage du 17^e siècle sur l'usage des reliques que L'Eglise a condamné pour sa formule de la potion d'immortalité. Vargas donne sa réponse sur sa pathologie criminelle: son mari l'a trompée avec des filles beaucoup plus jeunes et elle a été forcée de divorcer. A 60 ans, elle ne se sent plus jeune, ni plus belle et elle a peur de devenir vieille. Pour une femme aussi séduisante et puissante, tant physiquement que professionnellement, la vieillesse lui ferait perdre tout son pouvoir et la mort en est le terme définitif. L'obsession et l'aliénation d'Ariane Lagarde, dont la peur de la mort est la cause, vont en grandissant jusqu'à ce qu'elle tue avec démente. La violence peut, à ses yeux, symboliser la vie et la puissance. Elle parvient à vaincre son angoisse en massacrant, mais évidemment cela ne suffit pas, l'excès de son aliénation et sa fragmentation mentale la conduisent à recourir au pouvoir surnaturel, ce qui est également en contraste frappant avec son statut socio-professionnel. De plus, Vargas décrit la liaison de jadis entre Adamsberg et Ariane Lagarde, et même le fantasme sexuel d'Adamsberg pour cette femme sensuelle quand ils se rencontrent à nouveau. Vargas rejoint dans une certaine mesure le thème moderne cher à la psychanalyse sur

l'association d'Eros et de Thanatos, ce qui est assez rare dans les romans vargassiens :

*Adamsberg hocha plusieurs fois la tete, tout en déchiquetant sa viande sur une brochette, et en se demandant s'il essaierait, ou pas, de coucher avec Ariane ce soir. Ariane dont le corps, par quelque miracle peut-être dû à ses mélanges de boissons expérimentaux, n'avait pas suivi la courbe de ses soixante ans. Des pensées qui le rejetaient vingt-trois ans en arrière, quand il avait déjà convoité ces épaules et ces seins de l'autre côté d'une table.*⁵²⁴

Dans ses romans plus récents, le dépaysement fantastique est le plus représentatif, qui sert à mettre en scène un univers de l'altération radicale. Ses tentatives ont pour motif de travailler sur la peur de la mort de l'humain, ainsi que sur les corrélations entre la peur, le désir, la violence, et la destruction. Elle dramatise des pulsions et des fantasmes inconscients et le lecteur peut s'y reconnaître. Dans *Un lieu incertain*, le lieu du crime est épouvantable et par rapport à ses romans précédents, nous pouvons facilement constater que Vargas est encline à mettre l'accent sur les horreurs, parce que la mise en scène du lieu du crime, évoqué de manière récurrente, est beaucoup plus longue et violente:

*Des tapis trempés de sang, semés d'entrailles et d'éclats d'ossements, entre quatre murs maculés d'éléments organiques. Comme si le corps du vieil homme avait éclaté. Le plus repoussant était sans doute les petits paquets de chair déposés sur la laque noire du grand piano, abandonnés comme des déchets sur l'étal. Du sang avait coulé sur les touches. Là aussi le mot manquait, le mot pour définir un homme qui réduisait le corps d'un autre en charpie.*⁵²⁵

La description aussi horrifiante est encore loin de satisfaire Vargas qui va intensifier l'angoisse du lecteur en y associant, par le dépaysement fantastique,

⁵²⁴ Fred Vargas, *Dans les bois éternels*, Paris : Editions J'ai lu, 2009, p. 151.

⁵²⁵ Fred Vargas, *Un lieu incertain*, Paris : Editions Viviane Hamy, 2008, p. 49.

l'hystérie vampirique dans l'antiquité. Pour un lecteur averti du genre, le vampirisme est, sans aucun doute, un leurre, parce que la résolution finale doit être rationnelle, mais pour l'achèvement de la catharsis, le vampirisme fait un effet considérable parce que plus le lecteur est peureux, plus le soulagement final est réconfortant. De plus, la peur sur laquelle travaille Vargas découle de la mémoire collective de l'homme. C'est la réaction commune de l'homme face au danger et aux désastres. La crise ancienne est capable de devenir la crise du monde actuel. Sous cet angle, la catharsis est un remède généralisable et elle est d'une efficacité à tout homme et à toute époque.

En ce sens, la violence chez Vargas n'est jamais gratuite car elle ne souhaite pas que le lecteur, après l'avoir lue, reste bouche bée et atterré. La catharsis ne réside pas là. Nous avons parlé de la visée morale de Vargas qui transpose les contes anciens et les faits historiques, et le vrai danger qu'elle essaye de faire remarquer, ce n'est rien d'autre que le mal de l'humanité. Il s'en faut de beaucoup que l'homme puisse s'en débarrasser et le lecteur doit s'en rendre compte et se mettre en garde:

*On a beau ne surtout pas y croire, on y croit tout de même. L'idée pernicieuse creuse sa galerie. Elle progresse sans bruit dans les espaces indicibles de l'esprit, elle furète, elle déambule. On la repousse, elle se tait, elle revient.*⁵²⁶

Si Vargas invite le lecteur à reconnaître sa peur et à l'identifier, ce n'est pas seulement pour la vigilance intellectuelle, la purification et la maîtrise des pulsions sauvages du lecteur, dont le trajet est aussi celui du personnage, c'est aussi parce qu'elle espère la purger. En ce qui concerne la différence entre la purification et la purgation, Matthieu Letourneux soutient que :

Dans la perspective d'une catharsis pensée comme purgation, l'accent n'est plus mis sur l'idée d'un encadrement des passions, canalisées afin de servir le bien de tous, mais sur l'effet produit par les passions en elles-mêmes. Il ne s'agit pas de convertir des mauvaises émotions en bonnes émotions, mais de satisfaire symboliquement

⁵²⁶ Fred Vargas, *L'Armée furieuse*, Paris: Editions Viviane Hamy, 2011, p.53

*certains désirs ou penchants de l'âme afin de les évacuer.*⁵²⁷

Evidemment, la peur de la mort relève de ces “mauvaises émotions”. D’une part, quand Vargas la traite comme le mobile du crime dans ses romans, elle nous fait remarquer que l’incertitude et l’insécurité cachées au fond du coeur de l’humain menacent de se transformer en force de destruction. Elle nous invite à en avoir conscience et à réfléchir. Si la peur de la mort n’est pas purifiée, l’humain, bien que civilisé, risque de ne pas pouvoir contrôler sa part animale. D’autre part, ce thème donne au lecteur une occasion de sortir du quotidien. C’est-à-dire que la peur de la mort, considérée d’ordinaire comme une émotion négative, est très souvent refoulée dans la vie réelle. Elle est traitée comme une faiblesse de personnalité. Agir sans peur comme un héros semble devenir un credo qui s’est profondément enraciné dans notre comportement et notre pensée. Rarement nous avons le courage de déclarer en public que nous avons peur de la mort. Toutefois, cela va à l’encontre de la nature humaine. Si nous sommes obligés de refouler cette émotion dite négative dans la société, nous pouvons tout de même obtenir une libération émotionnelle dans l’univers romanesque où nous sommes en mesure d’affronter librement et honnêtement notre effroi indicible. Les romans vargassiens ne sont donc pas des livres pour enfants qui prônent souvent l’héroïsme. Sans avoir la volonté d’instruire le lecteur en cette matière, Vargas lui offre un univers romanesque qui lui permet de se débarrasser de ce qui fait difficulté à sa libre expérience de ses émotions. Pour qualifier les romans vargassiens, la formule “lieu de cure” semble être plus pertinente que celle de “lieu d’évasion”. Ils s’apparentent à des allégories dotées d’une utilité hygiénique et médicale. La peur de la mort dans les oeuvres vargassiennes s’avère donc à la fois édifiante et réconfortante. L’amour mélancolique entre Adamsberg et Camille vise également à produire chez le lecteur des épanchements d’émotions pour un amour doux, insaisissable et triste.

⁵²⁷ Matthieu Letourneux, *op.cit.*, p.393.

3.3.2.2. Il n'y a pas d'amour heureux

Dans les romans vargassiens, nous entrevoyons un brin de sentimentalisme qui se diffuse légèrement. Traditionnellement, les épanchements amoureux ne sont pas compatibles avec le genre policier tandis que, du point de vue de la catharsis, le sentimentalisme bien proportionné est capable d'apaiser le lecteur ayant romanesquement vécu la violence et l'horreur. A l'instar de l'humour, le sentimentalisme agit comme un suspens de la tension dramatique, un repos momentané et permet d'édulcorer l'angoisse.

L'amour chez Vargas se caractérise par l'irréalisable et la mélancolie. Il n'y a pas d'amour heureux dans les romans vargassiens. Si, comme le dit Vargas, l'amour est une bataille qui se gagne à reculons, les tentatives des personnages vargassiens sont toutes vouées à l'échec en cette matière. Les personnages principaux vivent seuls, sans exception, comme si un mauvais sort leur avait été jeté. Les effusions leur sont difficiles, soit émotionnellement soit physiquement. L'aspiration à l'amour et le désabusement sont toujours en conflit. Danglard, rejeté quatre-vingt-dix fois selon ses dires, est abandonné par sa femme qui l'a quitté avec son amant et lui laisse cinq enfants; Il arrive la même chose à Kehlweiler dont la femme est partie n'ayant laissé rien d'autre qu'une lettre sur le lit; L'amour ressemble à une espèce de jeu du destin, comme celui d'entre Adamsberg et Camille, qui s'aiment et se repoussent à la fois.

Dans les romans vargassiens, Adamsberg et Camille sont les plus grands porteurs du sentimentalisme. La réunion et la rupture entre eux semblent aller de pair. Nous savons que le sentimentalisme ne doit pas primer dans un genre policier, nous ne trouvons donc pas de longues déclarations amoureuses dans ces romans. Vargas préfère décrire les moments volés pour mettre en scène cet amour sans avenir. *Pars vite et reviens tard* prend fin ainsi avec une émotion très sentimentale. Les meurtres élucidés, seul l'amour est insaisissable et le chagrin fait soupirer légèrement:

Quand la place fut plongée dans la nuit, Adamsberg, appuyé au platane, ouvrit son carnet et en déchira une page. Il réfléchit, puis il écrivit Camille. Il attendit un moment, et ajouta Je.

Le début d'une phrase, songea-t-il. Ce n'est déjà pas si mal.

Après dix minutes, comme la suite de la phrase ne venait pas, il posa un point après le Je, et plia le feuillet autour d'une pièce de cinq.

Puis, d'un pas lent, il traversa la place et déposa son offrande dans l'urne bleue de Joss le Guern.⁵²⁸

En outre, l'amour et la jalousie s'entremêlent dans les romans. L'amour, c'est la raison pour laquelle ils semblent ne jamais se quitter mais la jalousie, très corrosive, dont le désir de possession est la cause, fait échec à leur amour. L'amour serait une bataille de pouvoir, et on le perdra si l'on est le premier à le déclarer. Comme Adamsberg, le monologue intérieur de Camille devient l'exutoire de sa douleur amoureuse. Dans *Pars vite et reviens tard*, quand elle a découvert qu'Adamsberg faisait l'amour avec une autre fille, les émotions éclatent comme un coup de théâtre, d'une manière très explicite : son amour retenu, sa douleur d'être trahie, sa pitié pour elle-même, ce qui est assez rare dans les romans vargassiens postérieurs. Cependant, l'amour demeure tout de même réprimé parce que les effusions s'expriment par monologue :

Ne pleure pas, Camille...Pars, Camille. Pars vite, loin, et longtemps. Cito, longe, tarde....Tes bottes, Camille, regarde tes bottes. Je les regarde....Regarde tes bottes, puisque tu les as. Regarde-les bien. Et cours, Camille.... Ne lève pas la tête, ne regarde pas...Pars, Camille....Je fais ce que je peux....Fuir, rapidement.⁵²⁹

Adamsberg ne fait pas exception, la jalousie s'empare de lui malgré son apparence blasée. Dans *L'Homme à l'envers*, il éprouve une forte sensation amalgamée de nostalgie pour la période révolue, de jalousie obsessive et d'impuissance pour cet amour hors de sa portée, quand il voit Camille à la télévision, accompagné d' « un grand homme bond aux cheveux longs, une espèce de jeune type

⁵²⁸ Fred Vargas, *Pars vite et reviens tard*, Paris : Editions J'ai lu, 2008, p.347

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 234-246.

taillé pour l'aventure, souple, séduisant » :

*Adamsberg se renfonça dans son fauteuil. Lui n'était pas une espèce de jeune type taillé pour l'aventure. Il n'était pas grand, il n'était pas jeune. Il n'était pas blond. Il ne croyait pas que la terre tout entière lui obéissait. Ce type était des tas de trucs qu'il n'était pas. Son opposé, peut-être. Entendu, qu'est-ce que ça pouvait faire ? Ça faisait des années que Camille devait aimer des types bonds qu'il ne connaissait pas. Des années que se succédaient chez lui des femmes de toutes couleurs...*⁵³⁰

Il sait que Camille part vite et revient tard, mais mieux vaut tard que jamais. Il préfère imaginer Camille toujours en mouvement que de la voir s'installer parce qu'il s'est bien rendu compte qu'il la perdra à jamais pour le cas où elle se sédentariserait quelque part. Toutes ces idées noires tournent et retournent dans sa tête et il délire de jalousie et de vide jusqu'à, dans *Sous les vents de Neptune*, soupçonner Danglard, son plus fidèle ami, de l'avoir dénoncé après qu'il l'a vu prendre un bébé dans les bras en compagnie de Camille.

Dans *Dans les bois éternels*, sa jalousie s'agrandit excessivement quand il voit son nouveau rival Veyrenc plus beau, plus grand, plus massif que lui. Il n'a donc pas hésité à le mettre sur écoute, et chez Camille, il renifle les draps :

Non, l'odeur délicate ne venait pas de Tom. Elle venait du lit. Adamsberg ouvrit ses narines dans le noir, tel le bouquetin brun sur le qui-vive. Il connaissait ce parfum. Ce n'était pas celui de Camille.

*Il se leva tout doucement et posa Tom dans son lit. Il marcha dans la chambre, nez aux aguets. Le parfum était localisé, il habitait les draps. Un gars, nom de dieu, un gars avait couché là, déposant son odeur.*⁵³¹

Il ne parvient pas à juguler son mécontentement et comme un paranoïaque, il

⁵³⁰ Fred Vargas, *L'Homme à l'envers*, Paris : Editions J'ai lu, 2008, p.43.

⁵³¹ Fred Vargas, *Dans les bois éternels*, Paris : Editions J'ai lu, 2009, p. 288-289.

fouille et recherche toutes les pistes de son rival :

*Posément, il replia les draps, les tira proprement d'un côté et de l'autre, laissa les oreillers du plat de la main, ne sachant trop si dans ce geste, il effaçait le gars ou sa colère déjà passée. Il y récupéra quelques cheveux qu'il examina sous la lampe. Des cheveux courts, des cheveux d'homme. Deux noirs, et un roux. Il referma les doigts brutalement.*⁵³²

Adamsberg est entré « en relation » avec beaucoup d'autres femmes pour combler le vide que lui laisse Camille, mais en vain. Camille voyage partout et connaît des amours contingents dans la vaine tentative de se décharger des entraves amoureuses. Tous les deux sont en errance et l'amour leur semble inaccessible. Pourtant, le bébé, apparu dans *Sous les vents de Neptune*, lie comme un cordon ombilical ces deux errants d'amour. Pour Adamsberg, il s'agirait d'une autre et unique voie afin de ne pas perdre Camille même s'ils risquent de finir par devenir « camarades de vie ».

Certes, l'amour insaisissable entre Adamsberg et Camille ne serait pas sans rapport avec la sérialité des romans vargassiens. Différent de l'enquête du meurtre qui doit se clôturer dans chacun de ses romans, cet amour ne prendra pas fin comme un autre type d'aventure qui se poursuit indépendamment. Cela relèverait de la logique éditoriale qui permet de tenir le lecteur en haute fidélité et de transformer les personnages en mythes.

Nous nous contentons pourtant de parler de la nécessité du sentimentalisme dans les romans vargassiens à caractère cathartique parce que, tout d'abord, nous pouvons également le considérer comme un type de dépaysement qui est similaire à celui sur le plan spatio-temporel. Le sentimentalisme permet de décaler le lecteur dans une plus large mesure tant qu'il ne dépasse pas les limites du genre. Le lecteur peut se libérer du quotidien et de l'ennui en s'identifiant aux personnages qui vivent un amour réel et à la fois dramatisé. L'impossible dans le quotidien devient possible dans la fiction. En

⁵³² *Ibid.*

s’y abritant du quotidien fastidieux, le lecteur serait fasciné pour l’amour inassouvi, et cette fascination s’explique par la simultanéité de la peine et de la joie, c’est-à-dire que le lecteur souffre de la douleur amoureuse tout en la recherchant. Il en va de même pour l’engouement du lecteur pour la terreur. Sans doute, il n’y pas d’amour heureux, mais cela semble n’avoir pas d’importance parce que ce serait le chagrin d’amour que l’on a tendance à chercher au lieu de l’amour idyllique des contes de fée où le prince et la princesse se marient et vivent heureux dans un château. De ce point de vue, le lecteur subit toujours le chagrin d’amour dans le cycle d’Adamsberg, et même si l’auteure l’abandonne momentanément dans ses romans plus récents, elle n’écarte pas la possibilité de développer dans sa future création cette histoire amoureuse. Cela aide à former une continuité dans les émotions du lecteur. La mélancolie amoureuse perdure de roman en roman, ce qui apporte au lecteur de la consolation et de l’espoir. Même si Adamsberg et Camille deviennent “camarades”, ce qui serait regrettable pour nombre de lecteurs, il est pourtant possible qu’un coup de théâtre apparaisse dans le prochain roman. Par rapport à chaque enquête indépendante dans les romans vargassiens, cet amour mélancolique permet davantage au lecteur de vivre continuellement le chagrin. L’amour tumultueux entre Adamsberg et Camille est largement effacé dans ses derniers romans et que leurs relations sont transformées en une “camaraderie” calme et amicale, nous pouvons donc toujours percevoir qu’Adamsberg regrette que cet amour soit au-dessus de ses capacités. Dans ce cas-là, le lecteur peut s’identifier aux personnages en éprouvant des émotions plus complexes. L’amour dans les romans vargassiens ressemble à un miroir: en les lisant, nous nous voyons nous-mêmes.

Bien sûr, Vargas contrôle minutieusement la proportion de l’histoire d’amour dans ses romans. Ces récits insérés par intervalles permettent d’abord d’enrichir les intrigues, ce qui est un autre plaisir de lecture. A condition de ne pas fourvoyer le genre, Vargas fournit au lecteur une occasion de découvrir le plaisir de lire un roman d’amour. Sans réduire ses récits à une simple structure régressive-progressive, qui est plus ou moins appauvrie et dévalorisante, elle permet au lecteur de faire l’expérience d’émotions exclues traditionnellement par le roman policier, et pratique donc une

fusion de divers plaisirs appartenant à des genres différents du roman populaire. Nous avons vu précédemment que l’auteure cherche à faire peur au lecteur tout en la canalisant ou la neutralisant avant la résolution finale. Or le point commun entre la peur et le chagrin d’amour consiste peut-être dans le fait que tous deux provoquent une émotion sombre. Dans *Pars vite et reviens tard*, *L’Homme à l’envers*, et *Sous les vents de Neptune*, Adamsberg se montre plus tendu et plus blasé, et les atmosphères des univers romanesques semblent être plus accablantes que dans les romans suivants. La raison en est très simple: à des mystères effrayants s’ajoutent un amour qui cause autant de peine à Adamsberg qu’au lecteur.

Néanmoins, Vargas a tendance à calmer Adamsberg et le lecteur à partir de *Dans les bois éternels*, dans lequel l’amour tumultueux d’Adamsberg et de Camille commence à se modifier en “camaraderie” après la naissance de leur fils Thomas. Dès lors, nous constatons que le chagrin d’amour est largement remplacé par l’humour. Certes, nous regrettons qu’Adamsberg et Camille n’aient pas pu “faire un beau couple”, mais il est calmant et réjouissant pour nous de voir qu’ils sont liés par une relation calme et raisonnable. Nous savons que la touche humoristique chez Vargas est déjà très visible à partir du cycle des Trois évangélistes. Les personnages récurrents du cycle d’Adamsberg sont aussi pleins d’humour. Dans ses derniers romans, l’effacement du chagrin d’amour démontre que l’auteure va intensifier son sens de l’humour. De nouveaux personnages nous impressionnent par leurs signes bizarres mais hilarants; l’écriture prend un style plus détendu: à la peur s’ajoute le sourire, ce qui forme un contraste très frappant avec le mélange de peur et de chagrin d’amour qui visent tous à assombrir les émotions du lecteur. Pourtant, son humour, comme la peur de la mort, n’est pas gratuit, car Vargas ne se contente pas de faire rire.

3.3.2.3. L'humour à la vargassienne

A priori, il semble être nécessaire d'éclairer sur le plan rhétorique la notion d'humour avant de s'attaquer à "l'humour à la Vargas". En l'occurrence, il serait cependant impossible de donner une définition pleinement satisfaisante de l'humour, dont la notion peut nous mener trop loin, jusqu'à la philosophie, à la psychanalyse, à l'art. La discussion concernant la notion de l'humour est toujours en cours et semble ne pas avoir porté un fruit théorique qui puisse convaincre tout le monde. Plus encore, il semble que l'on cherche, avec beaucoup de peine, à distinguer l'humour du comique, de l'ironie, de la satire, du rire. Cela peut démontrer la complexité de la tentative de le définir si bien que l'on va jusqu'à affirmer que "l'humour est une notion qui échappe à la théorisation".⁵³³ Cela pose tout de même des problèmes, parce que le débat pour savoir si " l'humour déclenche le sourire ou le rire du lecteur"⁵³⁴ semble rester en suspens. Nous ne tenterons donc pas de distinguer théoriquement le sourire du rire, ni de hiérarchiser ces deux notions. Il semble en revanche que nous puissions cerner l'humour dans l'optique du "plaisir esthétique pur", selon l'expression de Jean Royère. Lequel sépare, d'une certaine manière, l'humour et le comique dans des termes qui convergent avec notre analyse à propos de la fonction cathartique des romans vargassiens :

L'humour n'est, pour moi, qu'un cas particulier de l'ironie, ainsi comprise, et je le définirai comme une ironie pittoresque, il est tantôt une ironie à froid, tantôt le grossissement hyperbolique ou la transposition lyrique d'une évidence. Il est toujours une invention pittoresque — c'est-à-dire picturale, — et par là même il est essentiellement poétique. Mais, dans ses différents aspects, il place toujours l'esprit dans l'obligation d'affirmer et de nier en même temps ce qu'il lui présente. Il y a un monde entre l'éclat de rire et le plaisir esthétique pur. L'un est une crise, une rupture d'équilibre, l'autre est une sérénité, un état agréable de l'âme, une gaieté "statique",

⁵³³ Myriam Bendhif-Syllas, « Humour & Littérature », *Acta fabula*, vol. 12, n° 5, voir sur le site : <http://www.fabula.org/revue/document6317.php>, consultée le 30 août 2014.

⁵³⁴ *Ibid.*

*pour ainsi dire, qui n'est que joie et qu'allègement. C'est dans cet état de grâce que nous place l'œuvre d'art, quand elle se tient à égale distance des deux extrêmes qu'on est convenu d'appeler le comique et le tragique.*⁵³⁵

Les rapports entre l'humour et le tragique semblent en tout cas être reconnus à l'unanimité:

*L'humour se manifeste au « croisement des genres » : rencontre entre comique et tragique dans des textes comiques, tragiques ou tragi-comiques.*⁵³⁶

Et comme l'affirment Bernard Gendrel et Patrick Moran:

*Les commentateurs les plus divers voient l'humour comme un phénomène souvent plus apte à parler de malheur que de bonheur: en tout cas, rien n'oblige une histoire humoristique à avoir une issue heureuse.*⁵³⁷

Rien d'étonnant dès lors que nous ayons repéré dans les romans vargassiens la peur de la mort au coeur de la catharsis balançant entre tragique et comique en recourant à l'humour. L'auteure ne renie pas l'importance de l'humour dans ses romans :

*L'humour fait aussi partie des choses que je ne peux pas m'empêcher de mettre en scène. J'y suis profondément attachée, même quand je suis triste, justement.*⁵³⁸

⁵³⁵ Jean Royère, "Le rire et l'art", *La renaissance littéraire et politique*, 27 novembre 1920, p.17-19, voir sur le site: [http://www.lekti-ecriture.com/blogs/alamblog/index.php/post/2013/10/22/Le-rire-et-l-art-\(1920\)](http://www.lekti-ecriture.com/blogs/alamblog/index.php/post/2013/10/22/Le-rire-et-l-art-(1920)), consultée le 30 août 2014.

⁵³⁶ Myriam Bendhif-Syllas, *op.cit.*

⁵³⁷ Bernard Gendrel et Patrick Moran, "Humour et comique, humour vs. Ironie", voir sur le site: http://www.fabula.org/atelier.php?Humour%2C_comique%2C_ironie, consultée le 30 août 2014.

⁵³⁸ Propos recueillis par Marie-Hélène Pillon, *Savoirs CDI*, novembre 2004.

Bien sûr, le mélange d'humour et de tragique doit se soumettre à la structure canonique du genre. Il faut donc noter que l'humour de Vargas, malgré sa tendance à s'accroître dans ses derniers romans, est strictement sous contrôle de l'auteur, qui limite la proportion des digressions humoristiques. Il pourrait s'agir de la musique des mots à laquelle Vargas accorde tant d'importance. Dans un entretien, Vargas parle de l'emploi de l'humour en insistant sur sa place secondaire pour ne pas que le rythme essentiel du roman policier soit cassé :

*C'est simple, je ne peux pas m'en empêcher. Je me retiens car c'est un ingrédient qui, par nature, est contraire au suspense. Si le lecteur n'a plus peur, il ne connaîtra pas le soulagement. On risque alors de détruire le principe même du roman policier.*⁵³⁹

Pour déclencher le plaisir esthétique, “cas particulier du rire”⁵⁴⁰, nous découvrons que Vargas met en scène des intrigues qui relèvent de l'anormalité, ou de l'absurdité, et des personnages dont un des traits est toujours dépeint avec un certain grossissement, ce qui dépasse la logique conventionnelle de notre entendement. Ainsi, la rupture avec la logique réaliste donne naissance à un comique imprévu et provoque le rire.

Précisément, l'humour à la Vargas se traduit davantage par la conception de personnages originaux et ludiques, qu'ils soient principaux ou secondaires. D'abord, les personnages sont plus ou moins décalés, et les signes particuliers de chacun sont non négligeables. Par ailleurs, “L'humour, associant des contraires, amène le plus souvent son récepteur entre le rire et les larmes”⁵⁴¹: de cette tendance témoignent les personnages qui ont souvent vécu un passé soit mélancolique, soit traumatisant, voire douloureux. L'humour à la Vargas peut donc prendre une couleur noire. Les exemples sont très nombreux, nous nous contenterons d'en citer quelques uns pour observer

⁵³⁹ Christine Ferniot, « Fred Vargas », *Lire*, octobre-novembre 2001.

⁵⁴⁰ Jean Royère, *op.cit.*

⁵⁴¹ Myriam Bendhif-Syllas, *op.cit.*

l'originalité humoristique des personnages et leur excentricité.

Josette, la vieille dame qui fait son apparition dans *Sous les vents de Neptune*, est ainsi une « hackeuse » gériatrique. Sous des dehors coquets et élégants, elle est spécialiste en informatique depuis l'âge de 65 ans et ses talents sont d'une efficacité si surprenante qu'elle peut pénétrer dans les systèmes du FBI. Soliman, un garçon noir abandonné par ses parents à sa naissance dans *L'Homme à l'envers*, a aussi sa petite manie. Il ne peut se retenir de donner des éclaircissements sur la définition des mots. Le Veilleux, lui, parle à ses brebis au téléphone pour les rassurer. Hervé Decambrais, un vieil homme âgé de 70 ans, est apparu dans *Pars vite et reviens tard*. Ancien professeur de lycée, il est accusé à tort pour une tentative de viol. Il tient une pension de famille où se regroupent des gens plus ou moins défavorisés. Ce qui est hilarant, c'est qu'il pratique un métier comme “conseiller en choses de la vie” et qu'il brode des napperons pour joindre les deux bouts.

Les personnages principaux se caractérisent par leurs signes humoristiques qui sont regardés comme une forme d'insolite non caricatural:

*Utilisée par Fred Vargas dans une visée plutôt ludique, elle (l'insolite non caricatural) contribue de manière efficace à rompre les schémas et à renverser des opinions socialement dominantes. N'étant pas associé à un quelconque regard évaluateur, l'insolite vargassien se révèle, en effet, d'une redoutable efficacité pour bousculer des stéréotypes et pour créer des personnages masculins et féminins qui s'éloignent des conventions.*⁵⁴²

⁵⁴² Maria Dolores et Vivero Garcia, «La contestation par l'humour. Etude contrastive de l'humour dans la littérature espagnole et française contemporaine », *Cahiers de narratologie* (En ligne), voir sur le site: <http://narratologie.revues.org/6788>, consulté le 02 septembre, 2014.

Violette Retancourt, Shiva à douze bras, se distingue tout d'abord par ses traits physiques hors du commun : elle mesure 1m79 et pèse 110 kg. Cette femme est décrite comme un char, une mitrailleuse, un boeuf, etc. Ses traits physiques et sa puissance polyvalente sont en contraste avec son prénom qui désigne une fleur délicate. Elle est l'un des lieutenants préférés d'Adamsberg qui la croit pouvoir convertir son énergie en ce qu'elle veut. Dans *Sous les vents de Neptune*, Vargas met en scène comment Adamsberg a réussi à échapper à la recherche des policiers canadiens avec l'aide de Retancourt. Dans une situation aussi critique, l'humour se révèle en filigrane en allant jusqu'à ce que l'on ressente une étrangeté amusante tout en oubliant le danger qui menace :

*Adamsberg s'accrochait fermement à la taille et à la ceinture, ses pieds ne touchant pas le sol, sa joue s'écrasant contre le dos mouillé. Il avait prévu que son lieutenant trempé s'effondrerait dès qu'il aurait décollé la plante de ses pieds mais rien de tel ne se produisit. L'effet pylône annoncé par Retancourt se déployait à plein. Il se sentait suspendu aussi solidement qu'au tronc d'un érable. Le lieutenant ne vacillait même pas, ne s'accoudait pas au mur, sans qu'un seul de ses muscles tremble. Cette sensation de parfaite solidité stupéfia Adamsberg et le calma subitement.*⁵⁴³

De même, Danglard est l'acolyte fidèle d'Adamsberg. Il n'est pas beau mais d'une élégance britannique; il est éminemment érudit mais alcoolique. Il élève tout seul cinq enfants et joue un rôle de protecteur de Camille, mais il a peur de l'avion et du tunnel sous la Manche. Dans *Un lieu incertain*, les réactions phobiques de Danglard font un drôle d'effet qui se mêle à la terreur suscitée par le coupeur de pieds et l'histoire liée au vampire. Dans *Sous les vents de Neptune*, Vargas distrait le lecteur de l'horreur du tueur au trident en décrivant d'un ton amusant comment Adamsberg et Retancourt arrivent à calmer Danglard affolé du voyage en avion:

⁵⁴³ Fred Vargas, *Sous les vents de Neptune*, Paris : Editions J'ai lu, 2008, p.269.

*Rien ne semblait pouvoir arracher le capitaine à ses anticipations funèbres. Son long corps, déjà naturellement mou, se liquéfiait à mesure que l'heure du départ approchait. Comme si ses jambes ne pouvaient plus le porter, il ne quittait plus son siège métallique moulé. Trois fois, Adamsberg l'avait vu fouiller dans sa poche et porter un cachet à ses lèvres décolorées.*⁵⁴⁴

De plus, l'auteure dépeint d'un ton calme et joueur l'ensemble de la Brigade comme objet humoristique. Les signes particuliers de chacun des membres sont regroupés dans une description pince sans rire pour offrir, de manière intensifiée, au lecteur un panorama plein d'humour. Comment une brigade, aussi performante comme celle-ci, peut-elle ressembler à une grande famille où on peut se mettre à l'aise à sa guise, ou à une bande d'amis? L'humour découle donc de l'imprévu aussi bien qu'il s'agit du comique quotidien, c'est-à-dire que cette description produit un effet d'étrangeté, vu la rupture avec la réalité que vit le lecteur et en même temps, elle rappelle au lecteur le jeu de son enfance en suscitant chez lui le sourire, la gaieté, même la mélancolie:

*Le dispositif était aménagé à côté de la salle du distributeur de boissons, et il arrivait de sorte qu'homme, femme et bête se désaltèrent ensemble au point d'eau. Alerté de cette dérive, le divisionnaire Brézillon avait exigé le départ immédiat de l'animal sur papier officiel. Lors de sa visite semestrielle d'inspection - qui visait essentiellement à emmerder le monde vu les résultats indiscutables de la Brigade-, on rangeait prestement les coussins qui servaient de couchette à Mercadette, les revues d'ichtyologie de Voisenet, les bouteilles et les dictionnaires de grec de Danglard, les revues pornographiques de Noël, les vivres de Froissy, la litière et l'écuelle du chat, les huiles essentielles de Kernokian, le baladeur de Maurel, les cigarettes de Retancourt, et ce jusqu'à rendre les lieux parfaitement opérationnels et invivables.*⁵⁴⁵

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p.123.

⁵⁴⁵ Fred Vargas, *Un lieu incertain*, Paris: Viviane Hamy, 2008, p.126.

Donc, nous pouvons constater que l'humour aide aussi à neutraliser l'émotion. Cet humour si présent dans ses romans, traité comme un répit et un remède à la peur, permet donc de vaincre les émotions négatives du lecteur. Cela se traduit non seulement par les dialogues de tonalité légère (souvent faussement légère parce qu'ils sont toujours métaphoriques et allégoriques). Dans les romans vargassiens, l'angoisse et l'humour s'entremêlent de sorte que le lecteur puisse ressentir des émotions variées. Dans *Pars vite et reviens tard*, Vargas met par exemple en scène, au début du roman, une conversation entre Joss et son arrière-arrière...grand père, décédé depuis des lustres. Pleine d'humour et non sans dérision, la conversation de Joss avec un fantôme n'est que son monologue intérieur à travers lequel Vargas s'exprime sur la tendance de l'humanité et met en question la presse :

—(Fantôme) *Tant que tu voulais. S'il y a un produit qui ne tarit pas sur cette terre, c'est les nouvelles, et s'il y a une soif qui ne s'éteint jamais, c'est la curiosité des hommes. Quand t'es crieur, tu donnes la tétée à toute l'humanité. T'es assuré de ne jamais manquer de lait et de ne jamais manquer de bouches. Dis donc fiston, si tu picoles tant que ça, tu pourras jamais faire crieur. C'est un métier qui demande des idées claires.*

—*Je veux pas t'attrister, l'aïeul, dit Joss en secouant la tête, mais « crieur », c'est plus un métier qui se pratique. Tu trouveras même personne pour piger le mot. « Cordonnier », oui, mais « crieur », ça n'existe même pas au dictionnaire. Je ne sais pas si tu continues à te tenir informé depuis que t'es mort, mais ça a pas mal bougé par ici. Personne n'a besoin qu'on lui gueule dans les oreilles sur la place de l'église, vu que tout le monde a le journal, la radio et la télé. Et si tu te branches sur le réseau à Loctudy, tu sais si quelqu'un a pissé à Bombay. Alors imagine.*⁵⁴⁶

Ce dialogue nous invite donc à réfléchir sur la curiosité de l'humain, la rumeur et la manipulation de presse, ce qui est un des thèmes traversant l'ensemble du roman.

⁵⁴⁶ Fred Vargas, *Pars vite et reviens tard*, Paris : Editions J'ai lu, 2008, p.13-14.

Evidemment, en réfléchissant sur le sens caché, nous constatons que les propos sont plus graves que comiques:

*Équilibre souriant, l'humour opère comme un art de l'entre-deux où le sourire ne résout pas une tension mais fait entrer deux termes contradictoires en vibration, marquant l'acceptation joyeuse-amère de leur inséparabilité, la fusion du sérieux et du divertissement, de la sottise et de la dignité.*⁵⁴⁷

Pour autant, il est à noter que l'humour à la Vargas n'est pas toujours métaphorique et porteur d'un sens sérieux. L'auteure a en effet tendance à ajouter dans ses romans de courtes digressions qui ne portent sur aucun sens métaphorique et par lesquelles elle se contente de distraire le lecteur, de le faire sourire, et de l'aider à se débarrasser de ses charges pesantes du quotidien. Dans ce sens-là, Vargas traite la purification avec modération pour intensifier l'aspect ludique de l'humour. Dans *L'Armée furieuse*, nous découvrons donc une brève description sur une affaire drôle:

*Le commandant Danglard s'était posté dans l'embrasure de la porte et lui adressait des signes d'urgence. On avait des nouvelles de la gamine, huit ans, qui s'était enfuie en forêt de Versailles après avoir fracassé une bouteille de jus de fruits sur le crâne de son grand-oncle. L'homme avait pu atteindre le téléphone avant de s'évanouir.*⁵⁴⁸

Evidemment, il n'est pas possible que cette affaire devienne une enquête secondaire d'Adamsberg. Sa conception vise simplement à donner au lecteur un repos reconfortant. Il s'agit d'un humour gratuit, dénué d'une profonde signification, car cette affaire ressemble beaucoup à un fait divers qu'il nous arrive souvent de lire dans un coin de journal. Par contre, nous y découvrons une touche d'étrangeté et de légèreté qui nous permet d'avoir un sourire compréhensif. Dans *Un lieu incertain*,

⁵⁴⁷ Myriam Bendhif-Syllas, *op.cit.*

⁵⁴⁸ Fred Vargas, *L'Armée furieuse*, Paris: Viviane Hamy, 2011, p.32.

nous trouvons également une séquence très amusante: Adamsberg accouche une chatte.

Adamsberg lâcha sa valise, râla d'impuissance en suivant Lucio vers l'appentis. Une petite tête gluante et trempée de sang émergeait entre les pattes de l'animal. Sous les directives du vieil Espagnol, il l'attrapa doucement pendant que Lucio poussait sur le ventre d'un geste professionnel. La chatte miaulait terriblement.

- Tire mieux que ça, hombre, prend-le sous les pattes et tire! Vas-y ferme et doux, serre pas le crâne. Avec ta deuxième main, gratte le front de la mère, elle panique.

- Lucio, quand je gratte le front de quelqu'un, il s'endort.

- Joder! Vas-y, tire!⁵⁴⁹

Vargas souligne visiblement le caractère humoristique et comique de ses romans. Nous associons facilement cette petite aventure à des jeux d'enfants. A cela s'ajoute une tournure insolite: deux hommes accouchent une chatte de manière drôlement maladroite et acharnée. Et Adamsberg devient un personnage de plus en plus plaisant. L'univers romanesque de Vargas serait ainsi irréversiblement enclin à prendre parfois la tournure d'une décontraction joyeuse. La drôlerie des séquences qui se multiplient s'associe à la peur de la mort et au chagrin d'amour afin de converger pour l'accomplissement de la purgation des émotions du lecteur.

En un mot, Vargas cherche à atténuer l'angoisse du lecteur en concevant des personnages amusants et en ficelant à merveille des dialogues hilarants. De longs paragraphes d'intrigues secondaires servent de pause réconfortante au milieu des mots où s'inscrivent le suspense et l'angoisse inhérents au genre policier. L'humour fait partie intégrante de ses romans, comme des notes sur une partition. A la fois édifiante et divertissante, la catharsis chez Vargas s'achève avec la fin heureuse. Dans la dernière sous-partie, nous tenterons d'analyser comment Vargas clôture ses romans pour apaiser définitivement le lecteur.

⁵⁴⁹ Fred Vargas, *Un lieu incertain*, Paris: Viviane Hamy, 2008, p.11.

3.3.2.4. Le réenchantement de la fin heureuse

Nous savons que l'organisation structurelle du roman policier traditionnel se caractérise par la dualité du récit qui est la dominante du genre, fondée sur une structure tout à la fois progressive et régressive. Ces deux structures fonctionnent parallèlement et inversement, c'est-à-dire que la première consiste en la découverte du crime et le processus de l'enquête alors que la seconde reconstitue les tenants et les aboutissants du crime: l'identité du coupable, ses mobiles et ses modalités du crime. La lecture d'un roman policier archaïque est en effet un acte herméneutique, et tous les indices dispersés dans la première structure sont voués à la résolution du mystère dans la seconde.

D'ailleurs, le roman policier suit une logique similaire à celle de la tragédie grecque et tous les deux interrogent la pulsion de mort, comme le marque Marc Lits :

Boileau-Narcejac attribuent, pour leur part, cette force de fascination du roman policier sur tant de lecteurs à une terreur ancestrale, à la peur face au crime, au sang, à la mort. Le roman policier serait une tentative de raisonner cette peur, de la canaliser par le biais du raisonnement logique.⁵⁵⁰

Nous pourrions comparer cette tentative de raisonner la peur et de la canaliser à celle de consolation. Généralement, pour réaliser la consolation, il faut rétablir l'ordre et l'équilibre. Il serait impossible que le lecteur obtienne une satisfaction définitive sans une explication claire et cohérente. Donc, un romancier de talent doit soigner minutieusement le dénouement en fournissant au lecteur des éléments qui permettent de résoudre, complètement ou partiellement, les problèmes. Sinon, le plaisir de lecture serait gâché et le lecteur aurait eu beau souffrir tout au long du roman, comme le fait remarquer Daniel Couégnas:

⁵⁵⁰ Marc Lits, *Le Roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Editions du CEFAL, 1999, p. 86.

*« Happy ending » ou non, le plaisir de la lecture, quelle que soit sa nature, se paye par un effet de séparation, voire d'arrachement, à la dernière phrase de l'oeuvre. En contrepartie, heureux ou sombre, flamboyant ou en demi-teinte, clôt ou ouvert, attendu ou "problématique", le dénouement se doit d'être soigné, peaufiné - la "finition" de Hamon, - afin que le lecteur quitte le livre sur une bonne impression, l'auteur ayant lui-même fait son possible pour la clause de son texte constitue effectivement l'« opération ou l'ensemble d'opérations (finissage etc.) qui termine la fabrication d'un objet, d'un produit livré au public ».*⁵⁵¹

Il s'agit donc du code générique du genre, que Vargas n'a pas hésité à respecter. Et entre heureux et sombre, Vargas choisit de distinguer ses romans du roman noir. Au lieu de définir à quelle sous-catégorie appartiennent les romans vargassiens, nous tenterons d'analyser l'importance de la « fin heureuse », qui est immanquable pour l'achèvement de la catharsis.

Après une longue souffrance du lecteur, il est temps de lui faire savourer le bonheur final. Le triomphe du héros peut maximiser la réaction affective du lecteur par l'illusion référentielle, parce qu'il ne s'agit pas seulement du plaisir d'apprendre finalement ce que l'on ne savait pas, mais le plus important, c'est celui de la neutralisation des diverses émotions accumulées dès le début du roman: la catharsis est en effet fondamentalement un processus dans lequel les émotions et les désirs du lecteur sont libérés avant la ressaisie de façon rationnelle qui se trouve à la fin du récit. La résolution finale est donc l'apothéose de la catharsis, parce que les émotions et les passions des personnages et du lecteur seront définitivement apaisées. La peur et la souffrance que le lecteur subit longuement doivent être exorcisées en définitive, les tensions calmées, et avant que le jeu ne se termine, le triomphe final participe toujours de la fonction consolatoire, comme le fait remarquer Jacques Migozzi :

⁵⁵¹ Daniel Couégnas, «Dénouement romanesque et consolation», *Littérature narrative et consolation: Approches historiques et théoriques*, édité par Emmanuelle Poulain-Gautret, Jean-Pierre Marint, Jean-Pierre Arrignon, Stéphane Curveiller, Artois: Artois Presses Université, 2012.

Emotions, le mot est lâché, qui va nous conduire à examiner d'ici peu la manière dont l'immersion fictionnelle va donner figures aux sentiments, affects, pulsions...du lecteur qui en s'engageant, au sens fort du terme, dans le storyplaying, va mettre en jeu, sans toujours contrôler la partie, son identité. Mais avant de sonder furtivement les abîmes de l'identification, de la sublimation ou de la purgation passionnelle, mesurons que la forme même du storytelling est décisive pour ce qu'elle a de rassérénant: si le récit fictionnel peut être crédité à bon droit d'une fonction consolatoire - et ce sans prêter à ce terme une valeur péjoratif - , c'est probablement parce qu'il nous permet par la répétition d'une forme narrative stable de jouir d'un sentiment de maîtrise face à un réel souvent vécu comme dysphorique, à l'image du petit enfant observé par Piaget conjurant et apprivoisant l'absence de la Mère en lançant au loin puis en ramenant à lui sa bobine, à l'image aussi des enfants scrutés par Winnicott régulant leur relation au monde en se situant dans une "aire transitionnelle".⁵⁵²

La fin des romans vargassiens vise visiblement à faire vivre une certaine euphorie et satisfaction. Par exemple, *Sous les vents de Neptune* finit par un festin réjouissant à la Brigade. Tout le monde, sain et sauf, s'y rassemble pour le succès de l'enquête et la promotion de Danglard. Vargas met en scène une fête pleine d'amitié, de joie et de satisfaction sans oublier le ton humoristique en parlant d'Adamsberg à travers le regard de Danglard :

Danglard promenait un regard satisfait sur la centaine de personnes rassemblées dans la salle du Concile. Au fond, une estrade était préparée pour le discours officiel du divisionnaire, états de service, compliments, accrochage du nouvel insigne. Suivrait son propre discours, remerciements, traits d'humour et émotions. Puis accolades avec tous les collègues, détente générale, bouffe, boisson et bruit. Il surveillait la porte, attentif à l'entrée d'Adamsberg. Il était possible que le

⁵⁵² Jacques Migozzi, "Storytelling: opium du peuple et/ou plaisir du texte?" *French cultural studies*, automne 2010.

*commissaire renonce à reprendre pied à la Brigade dans des conditions aussi formelles et festives.*⁵⁵³

Il n'est donc pas difficile de comprendre que le dénouement apparaît sous un aspect traditionnel dans les romans vargassiens, et Vargas entre toujours en détail dans la psychologie du criminel aux dernières pages. Le lecteur comprend finalement « Qui ? », « Comment ? », et « Pourquoi ? », et la sérénité se substitue à la tension et à la peur:

*Tombant dans le piège agréable de l'identification, succombant à l'illusion référentielle, le lecteur est soulagé quand l'intrigue se dénoue, que, "ses" malheurs et "ses" difficultés s'achevant, il conquiert enfin un bonheur définitif.*⁵⁵⁴

Pourtant, d'autres émotions restent à purger autrement. Dans ce cas, le lecteur peut ressentir le soulagement dû à l'éloignement du danger et éprouve par exemple de la pitié pour le criminel, qui, lui aussi, est victime des traumatismes familiaux. Ce type de fin, pas forcément heureuses, vise à consoler le lecteur par un autre mécanisme. Dans ce cas, la joie et le rire sont remplacés par la lamentation et les larmes :

*Comme le laisse entendre Eco, il peut arriver que la « consolation » procède moins du caractère « heureux » du dénouement romanesque populaire que de sa « moralité », réelle ou supposée, qui joue sur les idées reçues et les préjugés dominants d'une époque et d'une société données. On peut donc se « consoler » vertueusement tout en versant des larmes.*⁵⁵⁵

A la fin de *L'Homme à l'envers*, nous apprenons que c'est la souffrance d'amour et de famille qui pousse au crime:

⁵⁵³ Fred Vargas, *Sous les vents de Neptune*, Paris : Editions J'ai lu, 2008, p.433.

⁵⁵⁴ Daniel Couégnas, *op.cit.*

⁵⁵⁵ *Ibid.*

Pendant presque dix années, par une correspondance suivie, John Neil Padwell prépara son fils, le jeune Stuart, à la tâche qu'il entendait lui faire accomplir - je cite les mots de l'inculpé. C'est dans ce but que Stuart, à vingt-deux ans, changea d'identité, grâce à l'aide d'un ancien détenu, ami de son père, et s'exila au Canada - vous me donnerez les dates, mon vieux. Pendant son incarcération et jusqu'au décès de sa femme, John Padwell s'assura les services d'un détective - je n'ai pas son nom - qui prit en chasse l'épouse, réfugiée en France dès la fin du procès. C'est ainsi que le père et le fils se tinrent informés de la vie amoureuse d'Ariane Germant épouse Padwell et de l'identité des deux amants qui succédèrent à Simon et à Paul Hellouin, commettant à leur tour le double crime - je cite toujours - de porter la main sur l'épouse et de tenir la mère éloignée de l'enfant. Il ne fut jamais question d'attenter aux jours de la mère, ces quatre hommes portant seuls, aux yeux du père et de l'inculpé, la responsabilité du désastre familial - je cite.⁵⁵⁶

Cette reconstitution a enfin résolu le mystère campé tout au long du récit. Le dévoilement des tenants et les aboutissants produit non seulement l'effet de surprise (Lawrence, amant de Camille, est l'auteur des meurtres), mais suscite aussi de la pitié chez le lecteur. Il est donc incontestable que le traumatisme familial fait partie des thèmes préférés de l'auteure. Dans les romans vargassiens plus récents, l'auteure a tendance à mettre l'accent sur une fin heureuse "complète". Dans *Un lieu incertain*, Vargas décrit la marche d'Adamsberg, dont la légèreté et la détente sont marquées par "soleil", "les mouettes", "court" et "suffit", ce qui nous donnerait l'impression qu'Adamsberg partira le coeur léger en vacances après la résolution finale du crime:

Adamsberg marcha plus d'une heure sur le quai côté soleil, écoutant les mouettes crier en français, portable en main, attendant l'appel de Londres, qu'il reçut à quatorze heures quinze comme Stock le lui avait promis. L'entretien fut très court, Adamsberg n'ayant posé qu'une seule question au surintendant Radstock, à laquelle

⁵⁵⁶ Fred Vargas, *L'Homme à l'envers*, Paris: Editions J'ai lu, 2008, p.311.

il lui suffit de répondre par “oui” ou par “non”.⁵⁵⁷

Bien sûr, Vargas n’a pas oublié d’achever la catharsis sous son aspect de purification. L’incertitude de l’homme est métaphoriquement comparée aux “souches”. Elles poussent et agrandissent jusqu’à devenir “arbres”, qui symbolisent le mal de l’homme :

- *Estalère, allez voir Josselin à l’hôpital, j’ai un message pour lui.*
- *Oui, commissaire. Je note.*
- *Dites-lui que l’arbre de Hampstead Hill est mort.*
- *Hampstead Hill, la colline de Highgate?*
- *C’est cela.*
- *Rien d’autre?*
- *Non.*
- *Ce sera fait, commissaire.*

Adamsberg remonta lentement le boulevard, imaginant les souches de Kiseljevo pourrissant autour de la tombe.

Où repousseront-elles, Peter?⁵⁵⁸

D’ailleurs, le dénouement de *Dans les bois éternels* est aussi dans la lignée de la moralité :

Adamsberg rentrait à pied par les rues noires. Il ne dirait pas un mot à Tom des atrocités d’Ariane, il n’était pas question que l’effroi pénètre si tôt dans la tête de l’enfant. D’ailleurs, les bouquetins dissociés n’existent pas. Seuls les hommes ont l’art d’accomplir ce genre de calamité. Au lieu que les bouquetins, sous leurs longues cornes, savent faire pousser leur crâne hors de leur tête tout aussi bien que les cerfs.

⁵⁵⁷ Fred Vargas, *Un lieu incertain*, Paris: Viviane Hamy, 2008, p.385.

⁵⁵⁸ *Ibid.*

*Ce que les hommes en revanche ne savent pas faire.*⁵⁵⁹

Si l'élucidation du mystère et l'arrestation du coupable représentent la fin heureuse, il est évident que la consolation finale peut être aussi partielle. La fin heureuse de *L'Homme à l'envers* se présente sous une forme incomplète, étant donné que les dernières pages du roman sont remplies de chagrin d'amour, ce qui est parfaitement conforme à *L'Homme aux cercles bleus* et à *Pars vite et reviens tard*. Dans ce cas, la fin de ce roman se caractérise par la fermeture de l'enquête qui soulage le lecteur, et l'ouverture des rapports amoureux du héros, qui peut provoquer différentes émotions chez le lecteur: la tristesse, la pitié, la déception, l'attente, et l'espoir. Incontestablement, cette fermeture incomplète est liée à la production sérielle, qui peut aussi créer chez le lecteur une attente impatiente et le lecteur peut toujours espérer un rebondissement ou un coup de théâtre dans la prochaine publication.

En fin de compte, la « bonne vieille catharsis », à laquelle Vargas attache tant d'importance, est mise en valeur dans ses romans. Son art du décalage joue sur une vraisemblance invraisemblable. Nous avons parlé des dépaysements géographique, historique, sociale et fantastique. Cela permet de constater comment Vargas réussit à faire sortir le lecteur du quotidien. La catharsis présuppose un univers entre le réel et le non-réel.

Cet univers établi, Vargas travaille avec profondeur sur la purification et la purgation. Il est besoin de noter que la peur sur laquelle insiste Vargas est une peur ancestrale et primitive. Elle n'est pas liée à une certaine époque sociale, mais à l'humanité. La peur de la mort est l'origine de l'affolement, de l'aliénation, et de la violence de l'homme. La peste, le loup-garou et le vampire reviennent au jour pour paniquer le lecteur. Si Vargas réveille l'inconscient et la mémoire collective du lecteur, c'est pour lui dire de ne pas relâcher sa vigilance morale. Ses romans sont des allégories contemporaines dans lesquels le lecteur est invité à prendre conscience des péchés originels de l'homme.

⁵⁵⁹ Fred Vargas, *Dans les bois éternels*, Paris : Editions J'ai lu, 2009, p.476.

La catharsis ne s'en tient pas là. Dans les romans vargassiens, elle consiste, dans une plus large mesure, à purger les émotions du lecteur. Il est à noter que ce mécanisme d'apaisement ne débute pas qu'à la fin des romans vargassiens. Le sentimentalisme et l'humour rendent possible la neutralisation momentanée de la peur du lecteur en suscitant également l'épanchement des émotions variées. En s'identifiant aux personnages, les passions du lecteur accèdent partiellement à la libération avant la ressaisie finale. Enfin, la catharsis atteint son paroxysme au moment de la résolution finale. La fin heureuse est comme le remède le plus réconfortant. A l'issue de l'angoisse, de tristesse, de l'extase, les émotions se reposent en définitive. Le mal purifié et la peur purgée, le lecteur sort du jeu, bien apaisé et avec satisfaction.

Conclusion

Au terme de notre étude, est-il possible de dégager des éléments qui nous permettent de cerner assez complètement la mutation romanesque et la diffusion médiatique des romans vargassiens? L'enjeu de cette étude consistait en effet à éclairer la trajectoire de Fred Vargas en tant qu'écrivaine de roman policier et sa consécration dans le paysage éditorial, aussi bien que son positionnement dans le genre policier et la singularité poétique de ses romans. Nous pensons avoir proposé, tout au long de nos trois parties, une profonde compréhension de son succès spectaculaire.

Nous avons, en premier lieu, examiné la star naissante sur le plan éditorial. Fred Vargas n'est pas un écrivain qui remporte un succès foudroyant pour son premier roman. Si nous considérons que *Pars vite et reviens tard* (2001) est le roman qui lui permet d'avoir accès à une réelle consécration sur le plan de la reconnaissance littéraire et commerciale, la gestation est d'une portée considérable, *Les jeux de l'amour et de la mort* (1985) étant son point de départ. C'est à ce titre que nous avons examiné son premier galop chez le Masque, qui marque l'arrivée de Fred Vargas dans le milieu du roman policier. Elle se fait remarquer à cette occasion par son talent, mais la chance n'est toujours pas au rendez-vous, et elle a donc connu de longues années de désert éditorial. Cela serait en partie dû au fait que son atypicité romanesque heurte, dans une certaine mesure, de grands éditeurs qui jugent plus commercialement rassurants des romans policiers plus codifiés.

Pour un jeune écrivain débutant, le rejet des grands éditeurs n'a probablement rien d'exceptionnel, même si cette période a été dure pour Fred Vargas, *Ceux qui vont mourir te saluent* (1987) retrouvant preneur 7 ans plus tard. Il ne faut cependant pas nier que le refus des grands éditeurs la libère de sévères contraintes éditoriales. Sans avoir à faire un compromis, elle se voit offrir une certaine liberté permettant de travailler à fond son atypicité. C'est ainsi que le Commissaire Adamsberg voit le jour dans *L'Homme aux cercles bleus* (1990) et le "rompol" de Fred Vargas s'annonce justement à partir de la naissance de ce personnage. A compter de ce moment, des

termes tels qu’ “insaisissable”, “singulier” et “atypique” commencent à revenir régulièrement sous la plume des critique pour cerner la création de Fred Vargas. Et ces adjectifs qualificatifs sont bel et bien une reconnaissance indirecte de l’originalité de ses oeuvres. Même si elle se retrouve une nouvelle fois sans éditeur, parce que l’Hermé a fait faillite en 1991. Sa belle ténacité n’est pas infructueuse, car la rencontre (1993) avec Viviane Hamy va s’avérer décisive. S’il est vrai que le succès d’un auteur dépend fondamentalement de son talent, il n’en est pas moins avéré que son succès n’est pas réalisable sans que l’auteur ait un éditeur qui le respecte, le soutienne et le promeuve activement. C’est en ce sens que Vargas fait binôme avec Viviane Hamy, sa migration éditoriale ayant été accomplie une fois pour toutes. Même si la notoriété de l’écrivaine est croissante, elle n’a jamais quitté cette maison de moyenne dimension. Eu égard à la fidélité de Fred Vargas envers son éditrice, il est clair que, d’une part, l’auteure apporte par volonté son soutien à des éditeurs qui affrontent avec peine l’expansion des grandes entreprises, d’autre part, que sa coopération avec Viviane Hamy débouche sur un succès continu. C’est en effet avec l’aide de Viviane Hamy que Vargas est couronnée “Reine du polar français” et il va de soi qu’elle ne quitte pas cette maison d’édition dans laquelle elle est en pleine ascension.

Pour compléter notre saisie de la trajectoire de Fred Vargas, nous avons en outre examiné sa consécration dans l’optique des prix littéraires, des critiques journalistiques, de la vente, de la traduction, ainsi que de l’adaptation audiovisuelle, parce que nous estimons que ces indicateurs peuvent tous être regardés, à juste titre, comme des signes de légitimation, qui ne devraient pas seulement être réduits aux prix décernés par l’institution littéraire. Certes, il semble que les prix des autorités institutionnelles demeurent la garantie la plus sûre de la valeur esthétique d’une oeuvre; il faut tout de même noter que certains prix servent d’intermédiaire entre l’éditeur et l’acheteur potentiel, car ils remplissent une fonction culturelle aussi bien que pragmatique et promotionnelle. C’est en ce sens que nous considérons que le succès de Vargas est à la fois institutionnel et populaire. La reconnaissance littéraire, à laquelle s’ajoutent les éloges quasi unanimes de la presse journalistique, produit en

effet une rétroaction indéniable sur la consommation culturelle. C'est ainsi que le succès de Vargas s'étend à la quasi-totalité de la sphère de production de la culture populaire: l'auteure de best-sellers, dont les chiffres de vente dépassent 5 millions d'exemplaires, fait son entrée dès 2007 dans le septième art et l'adaptation en téléfilms est toujours en cours. La consécration de Vargas ne se limite pas au demeurant au territoire français. Les nombreuses traductions permettent d'élargir avec continuité le phénomène Vargas dans d'autres coins du monde. Cette étude requiert donc de penser la consécration de Vargas non seulement comme une légitimation esthétique de ses romans mais aussi comme une reconnaissance par le marché qui s'inscrit dans la dynamique inhérente à la culture médiatique. La promotion de l'éditeur, la reconnaissance littéraire et journalistique, la traduction et l'adaptation audiovisuelle convergent vers une plus grande popularité et visibilité de l'auteure pour que ses oeuvres aboutissent à un succès commercial.

Nous ne nous sommes cependant pas contentés de traiter Vargas comme vedette dans le paysage éditorial. Pour aller plus loin, nous avons tenté de tracer le portrait de Vargas en tant que polareuse. Concrètement, en mettant le point focal sur les influences de sa famille, sa profession et son engagement politique, nous avons touché à des "vérités" qui nous permettent d'enlever le voile mystérieux de Vargas et de déceler des liens avec son écriture. Nous ne nous étonnons pas que Vargas ait choisi la littérature comme une complétude à sa vie en sachant qu'elle a une famille d'un capital socio-culturel très élevé. Son père était surréaliste, sa mère mathématicienne, sans compter sa soeur et son frère qui sont respectivement peintre et historien. Nous avons également noté que, malgré son refus de mêler parcours personnel et création fictionnelle, l'influence de sa profession en tant qu'archéologue ne saurait être gommée. Ses connaissances archéologiques sont ainsi transformées en attraits exclusifs, sans oublier que les documents historiques sont abondamment exploités dans ses romans. N'oublions d'ailleurs pas que son statut de spécialiste peut servir de garantie à sa carrière d'écrivaine. Il nous semble donc que son parcours personnel la mette dans la nécessité d'écrire et de se métamorphoser en "polarchéologue". En outre, le mystère de Vargas s'explique aussi, selon notre étude, par une frontière nette

qui sépare son engagement politique actif dans sa vie réelle et la quasi-dépolitisation de ses romans. Si elle ne ménage pas sa peine pour défendre Cesare Battisti; si elle se démène pour sa cape contre la grippe aviaire et prend part aux mouvements écologistes, elle s'écarte paradoxalement avec insistance du réalisme dans ses oeuvres. Nous avons donc tenté de rendre compte de sa singularité de polareuse inclassable.

Pour ce faire, nous avons analysé le périphrase auctorial et le périphrase éditorial, puisque, que ce soit par les titres, les illustrations des couvertures, ou les commentaires de l'éditeur, le périphrase joue un rôle identificateur, présentatif, argumentatif et publicitaire. Or la stratégie éditoriale indique manifestement qu'il s'agit d'une production de culture populaire: sans avoir à ouvrir le livre, le lecteur sait donc qu'il a affaire à un roman policier. Par ailleurs, en comparaison avec les rééditions de J'ai lu dont les couvertures sont de couleur voyante, la visée promotionnelle de Viviane Hamy table sur la discrétion et la sobriété, que vient renforcer le recours au moyen-format. La tentative de légitimation est donc à nos yeux perceptible à travers le périphrase de Viviane Hamy, qui semble vouloir positionner Vargas entre "la littérature blanche" et la littérature "plus populaire". La couverture chez Magnard est en revanche davantage dans la lignée de la littérature générale. Dès l'étude des périphrases, Fred Vargas semble donc résister aux tentatives de classement et d'assignation générique. L'étude du texte a approfondi ce constat.

Il nous est en effet apparu qu'il serait assez vain de vouloir classer les oeuvres de Fred Vargas dans telle ou telle sous-subdivision du genre policier. Nous avons sommairement rassemblé les traits dominants de chaque sous-genre dans le but d'observer si les oeuvres vargassiennes appartiennent sans conteste à une certaine sous-catégorie. Or, nous avons constaté une tentative grandissante de brouiller les pistes chez l'auteure, qui joue allègrement avec les codes génériques pour mettre en échec notre volonté de classification. Les limites entre les sous-genres restent volontiers flottantes sur une certaine marge d'indécision. Cette souplesse permet à un auteur de roman policier de jouer et de donner des variantes à un modèle stable. En quelque sorte, c'est justement cette possibilité de variations qui rejoindrait la loi esthétique de la littérature générale.

Si nous acceptons l'hypothèse que les romans vargassiens relèvent du roman à énigme, attendu qu'ils sont structurellement fondés sur des récits progressif et régressif "crime - enquête - élucidation", et que le plaisir de lecture découle, dans une large mesure, du jeu herméneutique et de l'effet de surprise, sans oublier que le système des personnages est fondamentalement conçu selon la logique "victime - enquêteur - suspect - coupable", il faut simultanément prendre acte de certains écarts avec les codes dominants de ce genre dans les oeuvres vargassiennes. Lorsque nous avons traité de ses premiers romans, *Sans feu ni lieu*, *Un peu plus loin sur la droite*, et *Pars vite et reviens tard*, entre autres, nous avons en effet constaté que Vargas y glisse en filigrane une interrogation critique sur l'histoire, la société et la politique. Même si la violence et les actions n'ont toujours pas une place essentielle dans ses romans, il nous semble plausible d'associer cette visée réaliste au roman noir. Par ailleurs, Vargas donne une forte psychologie à ses personnages. Ce ne sont pas des marionnettes qui servent simplement de pièces au sein d'une machinerie ludique, ce qui présente un contraste avec le roman à énigme archaïque. Les personnages sous sa plume sont de chair et de sang: même les meurtriers ont un passé tragique qui suscite la compassion de l'enquêteur et du lecteur. Le vécu traumatisant qui fait dévier un individu mentalement et comportementalement nous conduit ainsi à interroger le monde dans ses dimensions aliénantes. Nous avons également noté que Louis Khelweller est le héros qui confine le plus à la figure emblématique du roman noir, eu égard à son statut de privé, à sa personnalité solitaire, à sa distance-opposition aux institutions dont il révèle la corruption, à sa traversée de toute couche sociale et à sa chasse au criminel de guerre.

Pour autant, il nous semblerait hâtif d'affirmer que Vargas est un écrivain de roman noir. En réalité, ces trois romans ne peuvent être regardés que comme d'éphémères phases d'expérimentation. En témoigne l'abandon de Louis Kelweller dans les romans suivants. Même le cycle des trois évangélistes semblent être rangé au grenier pour, si l'on ose dire, éviter l'intrusion du socio-politique, vu leur statut social (chômeur et démuné) touchant facilement à une critique sociale. Pourtant, Vargas n'a pas complètement abandonné les trois évangélistes et leur esprit. En affaiblissant le

registre noir, elle conserve leurs signes décalés et humoristiques, dont ses futurs personnages fort atypiques sont nombreux à être les héritiers. Serait-il plus convaincant d'affirmer que les romans vargassiens sont des romans à énigme dont les éléments empruntés au roman noir sont légèrement dosés, au point de s'estomper dans le cycle d'Adamsberg?

Ne se contentant pas de repousser les limites entre le roman à énigme et le roman noir, l'auteure s'écarte encore plus loin de la visée réaliste en recourant au genre fantastique. Le noir, sous sa plume, consiste en effet plutôt en une interrogation sur l'humanité, ce qui débarrasse sa vision des contraintes sociales et temporelles. Son emprunt au fantastique nous semble donc inévitable, comme chez nombre d'auteurs policiers, d'autant que, d'une part, les deux genres sont liés par de multiples affinités d'ordre thématique autant que structurel, et que, d'autre part, le fantastique contribue à exacerber le mystère, ce qui permet de retarder le décodage du lecteur et de susciter chez lui des émotions plus épaisses. Plus encore, son entrée sur le terrain du fantastique montre bel et bien que Vargas s'intéresse plus à l'angoisse ancrée dans notre subconscient ou notre mémoire collective qu'à la dénonciation de la société contemporaine. Elle travaille donc plus efficacement sur l'in vraisemblable, aussi bien que sur la peur de la mort, en drainant par ce biais les identifications et les émotions du lecteur. Le loup-garou, la peste, le dieu Neptune, l'eau de jouvence, le vampire, et la Mesnie Hellequin que Vargas réactualise dans ses romans situent le lecteur dans le mythe où sont entremêlés le réel et le fictionnel.

Dans *L'Armée furieuse*, Vargas semble avoir défini sa formule de l'écriture. Les personnages atypiques, le recours au fantastique et l'effacement du registre sombre constituent une méthode constante dans ce roman. Nous avons alors tenté de faire le départ entre le figement et la stabilisation dans cette dernière oeuvre. Il serait en effet prématuré de conclure que Vargas s'est enlisée dans son canevas, étant donné que nous avons découvert des signes de dépassement tant structurellement que sur le plan des personnages. Cela nous permet d'entretenir notre confiance dans la créativité de l'auteure. Donc, nous jugeons préférable de traiter ce roman comme un modèle stabilisé qui s'ouvre toujours vers d'autres possibilités de variations. Pour revenir à la

tentative de classer Vargas dans une certaine catégorie, nous sommes dans une profonde perplexité. Les trois sous-genres de roman policier semblent incapables d'encadrer une auteure qui reste atypique après notre étude.

Il nous semble donc que cette tentative de catégoriser Vargas est et doit être mise en suspens. Pour autant, nous avons pu analyser la poétique de ses romans en insistant sur les personnages récurrents atypiques et la fonction cathartique pour souligner son art du décalage. Que ce soit dans le cycle des “Trois évangélistes” ou dans celui du Commissaire Adamsberg, les personnages récurrents sont en effet tous dotés de signes très particuliers. Le système des personnages vargassiens dépasse de fait les codes génériques du roman à énigme et du roman noir. Certes, les protagonistes des récits assument toujours un rôle narratif et herméneutique, mais ils ne sont plus des “pions” fonctionnels. Leurs signes particuliers peuvent ainsi n'avoir aucun rapport avec des indices et des leurres, et ils sont dotés d'une forte psychologie qui peut évoluer au fil de la série. En particulier, le Commissaire Adamsberg représente une énorme rupture avec le *arm-chair detective*. Il est vrai que ce personnage est affectivement solitaire, désabusé, et peu contestataire face aux institutions, ce qui le relie à des personnages du roman à énigme. Toutefois, il trouve la solution finale par intuition, non par hypertrophie intellectuelle. L'atypie des personnages récurrents se traduit de plus par leurs figures décalées. Cette technique permet au lecteur de s'identifier émotionnellement, comme il le fait dans le roman noir, mais aussi de se tenir loin d'une vision réaliste. C'est de cette façon que Vargas crée un univers dans lequel des personnages de “losers” typiquement noirs n'ont aucunement une coloration pessimiste. Les personnages vargassiens, que ce soit les “Trois évangélistes” ou des membres de la Brigade, nous semblent plutôt être une bande de grands enfants qui sont paradoxalement humoristiques et attachants, malgré leurs vécus amers ou leurs petites manies insolites.

Ces réflexions nous ont naturellement conduits à analyser la fonction cathartique dans les romans vargassiens. Nous avons donc d'abord concentré notre attention sur la vraisemblance invraisemblable. Le récit policier, comme d'autres formes littéraires, s'inscrit fondamentalement dans l'imitation ou la représentation de la réalité et sa

mise en intrigue doit aussi correspondre à la logique de causalité. Le plaisir de lecture s'inscrit là, parce que, très souvent, même si le lecteur sait que le réel romanesque n'est qu'une vérité fictionnelle, il prend tout de même du plaisir à participer à ce jeu. Dans le fond, qui dit catharsis dit identification; la réalisation de la catharsis est donc basée sur la nécessité de cette vraisemblance, sans lequel le lecteur n'est pas en mesure de se transporter dans l'univers romanesque.

Toutefois, il est à noter que Vargas privilégie son art du décalage dans l'effet de réel. En rendant son univers romanesque vraisemblable, elle écarte simultanément le lecteur de son quotidien. Vargas ne se contente pas en effet de créer des personnages décalés, elle invite le lecteur à sortir de son cadre familial et à se dépayser dans le temps et dans l'espace. Le Moyen-Age est l'époque que nous revisitons souvent dans ses romans, sans compter celle de la Seconde guerre mondiale. De plus, elle nous fait changer, à travers la lecture, de lieu et de milieu social. La représentation mimétique semble d'ailleurs être troublée par un effet d'étrangeté qui dépasse, dans une certaine mesure, les enchaînements de causalité. En s'inspirant d'éléments fantastiques, et même si un lecteur averti sait que le dépaysement fantastique n'est qu'un pur leurre. Vargas contribue à porter à une sorte d'apogée l'angoisse du lecteur, parce que plus ce dernier s'écarte de son quotidien rassurant, plus il est facile de déclencher chez lui des émotions fondées sur l'incertitude et l'insécurité. Ainsi pouvons-nous soutenir que la catharsis vargassienne fonctionne dans la fusion entre la vraisemblance et l'invraisemblable. L'effet de réel prime sur l'imaginaire pour que le lecteur puisse se reconnaître dans un univers de fiction alors que le non-réel permet de produire un effet d'étrangeté qui permet de briser les routines quotidiennes du lecteur et d'intensifier la canalisation de ses émotions.

En outre, la catharsis de Vargas ne se limite pas à l'angoisse, comme nous l'avons souligné. Nous avons donc considéré en ce sens les romans vargassiens comme le couplage de la tragédie antique et de la comédie moderne. A cet égard, nous avons naturellement abordé les deux versants de la catharsis. D'abord, il s'agit de procéder à une purification de l'esprit et à toucher le lecteur sur le plan éthique. Nous savons que l'origine du crime chez Vargas est rarement liée aux méfaits de la société.

Le véritable coupable, c'est le mal de l'humanité: la peur ancestrale, l'ignorance et l'animalité. L'homme ne peut pas se libérer de ce joug millénaire et pesant qui provoque la violence et le massacre. Vargas ranime chez le lecteur les vices enterrés dans son inconscient et l'invite à en prendre conscience et à se mettre en vigilance. La peur de la mort est le thème sur lequel insiste Vargas tout au long de ses romans. Certes, la terreur fait partie de la distraction ludique. Il n'en est pas moins vrai que Vargas, par l'intermédiaire de ses contes effrayants, nous invite à une introspection attentive.

Néanmoins, Vargas ne laisse jamais son lecteur dans les affres de la peur. Sa catharsis est fondée sur un mécanisme complet qui vise à atteindre la consolation de l'âme. Le bouleversement émotionnel se résorbe au dernier chapitre qui débouche sur la sérénité, la satisfaction et le repos. La "caresse" de Vargas ne se cantonnant pas dans la ressaisie finale des passions du lecteur, elle purge en effet, temporairement et partiellement, la peur de la mort en faisant bifurquer le lecteur vers un univers sentimental et humoristique. Cela nous a donc menés à fixer certains éléments récurrents, tels que le chagrin d'amour, l'humour et la fin heureuse. Il ressort de cette combinatoire que les romans vargassiens s'apparentent à des soins médicaux, à la faveur desquels Vargas diagnostique la peur de la mort chez le lecteur pour ensuite le déplacer par intervalles vers le "sourire" en insérant des personnages comiques et des dialogues humoristiques. Il est à noter l'atténuation de la quasi-totalité du sentimentalisme amoureux dans les romans les plus récents de Vargas. Cela serait dû au fait que cette émotion qui peut être considérée comme négative risque de perturber le processus de traitement psychologique et affectif. Par là, nous entendons dire que le lecteur est entraîné dans un univers créé subtilement entre le tragique et le comique. Ainsi serait-il facile de comprendre la raison pour laquelle Vargas a affirmé qu'elle n'arrive pas à faire peur. Sans probablement la volonté d'enfermer le lecteur dans l'angoisse, Vargas recherche en effet le renforcement de l'épaisseur romanesque de la fonction cathartique. Il est donc naturel que l'achèvement de la catharsis se fonde sur le happy ending auquel nous devons la guérison du lecteur. Si cette guérison peut être imparfaite, ce serait parce que le chagrin d'amour continue à tenir le lecteur

mélancolique dans les premiers romans *Pars vite et reviens tard* et *L'Homme à l'envers*. Avec la tendance à l'effacement du sentimentalisme amoureux dans les romans plus récents, la fin heureuse se présente donc comme un remède qui donne une consolation entière au lecteur.

En fin de compte, Fred Vargas, en l'espace de presque trente ans, s'impose, par son talent et par une reconnaissance généralisée, comme "Reine du polar français" dans le paysage éditorial. Est-elle auteure de roman à énigme ou auteure de roman noir? Il est difficile de le dire, parce que les romans de Vargas semblent toujours être à la recherche des variations tant structurellement que sur la plan des personnages. Vu sa propension grandissante à s'écarter du réalisme dans ses derniers romans, il serait même prématuré d'affirmer que Vargas se positionne (ou se positionnera) à la lisière du noir. Après notre étude, nous avons noté que Vargas, loin d'être enlisée dans sa propre formule, échappe toujours à notre tentative de la classer dans une certaine catégorie. Evidemment, l'auteure n'a pas encore épuisé toutes ses ressources pour être condamnée à une répétition stérile. L'originalité de l'auteure s'explique largement et continuellement par ses personnages atypiques, qu'ils soient récurrents ou nouveaux. Basés sur les codes génériques du roman à énigme, ses personnages sont unanimement teintés de signes fort particuliers, ce qui les décale en même temps des normes canoniques du roman noir. La catharsis vargassienne réside justement dans la fusion de l'effet de réel et de son art du décalage, qui convergent pour purifier la morale et l'esprit du lecteur tout en purgeant ses émotions les plus variées. Reste à savoir si le passage déjà acté de Fred Vargas chez un grand éditeur va modifier la posture de l'auteure et infléchir sa manière d'investir le genre, comme on a pu le remarquer depuis une vingtaine d'années avec Daniel Pennac passé de la "noire" à la "blanche", ou encore Virginie Despentes, dont le positionnement et l'écriture se sont policés.

Bibliographie

I. Corpus primaire

Romans de Fred Vargas

VARGAS Fred, *Les jeux de l'amour et de la mort*, Paris: Editions du Masque, 1986.

VARGAS Fred, *Ceux qui vont mourir te saluent*, Paris: Viviane Hamy, 1994; Paris: Editions J'ai lu, 2001.

VARGAS Fred, *L'homme aux cercles bleus*, Paris: Editions Hermé, 1991; Paris: Viviane Hamy, 1996; Paris: Editions J'ai lu, 2002; Paris: Magnard, 2006.

VARGAS Fred, *Debout les morts*, Paris: Viviane Hamy, 1995; Paris: Editions J'ai lu, 2000; Paris: Magnard, 2007.

VARGAS Fred, *Un peu plus loin sur la droite*, Paris: Viviane Hamy, 1996; Paris: Editions J'ai lu, 2000.

VARGAS Fred, *Sans feu ni lieu*, Paris: Viviane Hamy, 1997; Paris: Editions J'ai lu, 2001.

VARGAS Fred, *L'homme à l'envers*, Paris: Viviane Hamy, 1999; Paris: Editions J'ai lu, 2002; Paris: Magnard, 2002.

VARGAS Fred, *Pars vite et reviens tard*, Paris: Viviane Hamy, 2001; Paris: Editions J'ai lu, 2004; Paris: Magnard, 2006.

VARGAS Fred, *Sous les vents de Neptune*, Paris: Viviane Hamy, 2004; Paris: Editions J'ai lu, 2008.

VARGAS Fred, *Dans les bois éternels*, Paris: Viviane Hamy, 2006; Paris: Editions J'ai lu, 2009.

VARGAS Fred, *Un lieu incertain*, Paris: Editions Viviane Hamy, 2008; Paris: Editions J'ai lu, 2010.

VARGAS Fred, *L'Armée furieuse*, Paris: Editions Viviane Hamy, 2011; Paris: Editions J'ai lu, 2013.

VARGAS Fred, *Temps glaciares*, Paris: Flammarion, 2015.

Recueil des nouvelles de Fred Vargas

VARGAS Fred, *Coule la Seine*, Paris: Viviane Hamy, 2002; Paris: Editions J'ai lu, 2004.

Ouvrages non policiers de Fred Vargas

VARGAS Fred, *Critique de l'anxiété pure*, Paris: Viviane Hamy, 2003.

VARGAS Fred, *La vérité sur Cesare Battisti*, Paris: Viviane Hamy, 2004.

VARGAS Fred, *Petit traité de toutes vérités sur l'existence*, Paris: Librio, 2009.

II. Sur Fred Vargas

2.1. Ouvrages et articles

CAIN (revue), n°27, Dossier Vargas, p.8-33, Editions Baleine/Le Seuil, 2001.

DUDRET Laurence, « Du traitement de la marginalité dans les romans policiers de Fred Vargas », in *La Fiction policière aujourd'hui*, Colloques de Cerisy-La-Salle, 2007.

GASPARI Séverine, « Fred Vargas : une archéozoologue en terrain littéraire », in. *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008.

GRINFAS Josiane, « Fred Vargas, *L'Homme à l'envers* », coll. « Classiques contemporains », Paris: Magnard, 2002.

LEBEAU Guillaume, *Le mystère Fred Vargas*, Paris: Editions Gutenberg, 2009.

OSGANIAN Patricia, « Le monde des exclus de Fred Vargas: l'épopée de la rue contre le réalisme social », *Mouvements*, 23 avril 2007.

2.2. Articles journalistiques

ABESCAT Michel, « L'Armée furieuse », *Télérama*, 10 mai 2011.

ABESCAT Michel, « L'art délicat du décalage », *Télérama*, 28 juillet 2008.

ABESCAT Michel, « Sous les vents de Neptune de Fred Vargas: la cavale au Canada », *Télérama*, 12 mai 2004.

ABESCAT Michel, « Un lieu incertain », *Télérama*, 28 juin 2008.

ANGRAND Françoise, « Nous y sommes, l'appel de Fred Vargas », <http://suite101.fr/article/voila-nous-y-sommes-lappel-de-fred-vargas-a6587>., consulté le 27 juin 2014.

ANONYME, « Dossier Fred Vargas », <http://www.elle.fr/elle/Personnalites/Fred-Vargas>., consulté le 27 juin 2014.

ANONYME, « Fred Vargas s'impose en tête des ventes de livres avec *L'Armée furieuse* », : <http://www.nt1.tv/news/fred-vargas-s-impose-en-tete-des-ventes-de-livres-avec-l-armee-furieuse-6507317-846.html>., consulté le 27 juin 2014.

ANONYME, « *L'Homme à l'envers* de Fred Vargas », *Le Monde*, 9 avril 1999.

ANONYME, « Les dix meilleures ventes du livres du 16 au 22 mai 2006 », *Le Parisien*, 23 mai 2006.

ANONYME, « Vargas en chiffres : 5 millions d'exemplaires vendus », *Le Nouvel Observateur*, 19 juin 2008.

ANONYME, « Vargas, reine des ventes de l'été », (Paris) *AFP*, 7 août 2008.

ANONYME, « Le troisième prix du roman policier du Festival de Cognac », Informations mondiales de l'AFP, mars 1986, in *Dossier Fred Vargas*, recueilli par la Bilipo.

BARTHELEMY Pierre, « Fred Vargas, le polar archéologue », *Le Monde* 2, 14-15 mars 2004.

BRAND Dinah, « Non coupable », *Lire*, novembre 1997.

BROUSSARD Philippe et HECHT Emmanuel, « Battisti, c'est son affaire », *L'Express*, 11 mai 2011.

C.R. « Fred Vargas, le polar au féminin », *Bonne Soirée*, le 26 novembre 1997.

COMBET Claude, « Fred Vargas enfin reconnue et Viviane Hamy aussi », *Livres*

Hebdo, 9 avril 1999.

COMBET Claude, « La reine du polar français », *Livres Hebdo*, 5 mai 2006.

Commentaires de GUYON Jeanne, *Le Magazine littéraire*,
<http://www.viviane-hamy.fr/les-auteurs/article/fred-vargas?lang=fr>, consulté le 27 juin 2014.

DE MONTCLOS Violaine, « La méthode Vargas », *Le Point*, 19 juin 2008.

DELCROIX Olivier, « Fred Vargas : chercheuse le jour, romancière la nuit », *Le Figaro*, 27 avril 2004.

DELORME Marie-Laure, « Face à nos peurs ancestrales », *JDD*, le 8 mai 2001.

DUGAIN Marc, « Pourquoi j'en veux à Fred Vargas »,
<http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20080618.BIB1551/pourquoi-j-039-en-veux-a-fred-vargas.html>, consulté le 27 juin 2014.

DUPUIS Jérôme, « On a retrouvé le commissaire Adamsberg », *Lire*, 1 avril 2007.

FAVEREAU Eric, « La cape de Fred Vargas à l'essai », blog : « La plume et le bistouri »,
http://societe.blogs.liberation.fr/laplumeetlebistouri/2007/02/la_cape_de_fred.html,
consulté le 27 juin 2014.

FERNIOT Christine « Fred Vargas, un refuge à son image », *Epok*, n°45, avril 2004.

FERNIOT Christine, « Vargas creuse son sillon », *Lire*, 01 avril 2004.

FERNIOT Christine, « Gothique sanguinolent »,
http://www.lexpress.fr/culture/livre/un-lieu-incertain_814513.html, consulté le 27 juin 2014.

GIROUD Manuela, « Le livre, c'est une rencontre », *Le Nouvelliste*, le 9 janvier 2008.

GOURDIN Caroline, « Sur les traces du zerquetscher »,
www.lalibre.be/culture/mediastele/article/622678/sur-les-traces-du-zerquetscher.html,
consulté le 27 juin 2014.

H.P. « Empereurs », *Le Monde*, juillet 1994.

- HECHT Emmanuel, « Un palmarès spécial polar », *L'Express*, 6 juin 2011, <http://www.slate.fr/story/48453/palmares-ventes-2011-livres-hessel-foenkinos-stocket-t-musso-XIII>, consulté le 27 juin 2014.
- JANICOT Stéphanie, « Fred Vargas », *Muze*, juillet 2006.
- JARRY Johanne, « Silence, on meurt », *Le Devoir*, 23 et 24 novembre 2002.
- LAMBERT Barbara, « Fred Vargas devance Marc Levy », *Livres Hebdo*, 30 avril 2004.
- LAURIN Danielle, « Vargas chez les vampires », <http://www.lapresse.ca/arts/200809/08/01-651255-fred-vargas-chez-les-vampires.php>, consulté le 27 juin 2014.
- LECLERE M.-F., « Majuscules », *Le Point*, 3 avril 1999.
- LIBIOT Eric, « Polar français: les affaires reprennent », *L'Express*, 21 mai 2009.
- MARTIN Daniel, « Les ados préfèrent le polar », *La Montagne*, le 8-14 mai 1998.
- MAZIN Cécile, « Dagger Award : Fred Vargas repousse l'envahisseur nordique », *L'Actualité*, le 17 juillet 2009.
- MESPLEDE Claude, « Portrait de Fred Vargas », *L'Actualité*, 17 février 2009.
- MEUDAL Gérard, « Fred Vargas, le polar animal », *Le Monde*, 27 juin 2008.
- MEUDAL Gérard, « Le policier et l'alexandrin », *Le Monde*, 26 mai 2006.
- MINH Tran Huy, « Un lieu incertain », *Le Magazine littéraire*, juillet 2008.
- NICOLAS Alain, « Elles voient tout en noir », *L'Humanité*, 22 avril 2004.
- NICOLAS Alain, « Un tunnel sous les mythes », *L'Humanité*, 3 juillet 2008.
- NIVELLE Pascale, « Polarisée », *Libération*, 26 et 27 juin 2004.
- PAVOT Marianne et PERAS Delphine, « Fred Vargas la secrète. », *L'Express*, n° 3123, 11 mai 2011.
- PERAS Delphine, « Viviane Hamy : Il y a les textes qui m'atteignent comme une flèche au coeur et les autres. », *L'Express*, le 21 mars 2013.
- PILET François, « Le coup de coeur de François Pilet – *Debout les morts* », *Le Maine libre*, le 11 octobre 1995.
- SAINT-CRICQ Renaud, « Fred Vargas reste mystérieuse », *Le Parisien*, 5 juin 2006.

SEBAG Albert, « Les guerres de Fred Vargas », *Le Point*, n°1762, 22 juin 2006.

WROE Nicholas, « Grave Concerns », *The Guardian*, 16 février 2008.

2.2. Entretiens

ABESCAT Michel et MALZOLF Hélène, « Fred Vargas : “ Les polars, comme les contes, servent à déjouer l’angoisse de la mort” », *Télérama*, 14 février 2008.

ARTUS Hubert, « Fred Vargas en un lieu incertain est l’invitée du Rue 89 », 23 juin 2008,

<http://blogs.rue89.nouvelobs.com/cabinet-de-lecture/fred-vargas-en-un-lieu-incertain-et-invitee-de-rue89>, consulté le 27 mai 2014.

ARTUS Hubert, « Fred Vargas », *L’Hebdo*, le 17 mars 2004.

AUSSENAC Dominique, « Retournement des morts », *Le Matricule des anges*, août-septembre, 1999.

BRAUD François et JAMET Jacques, « Entretien avec Fred Vargas », *Cain*, n°27, Editions Baleine/Le Seuil, 2001.

CHAMPENOIS Sabrina, « Noblesse vampire », *Libération*, 19 juin 2008.

CRIGNON Anne et REMOND Marie-France, « Le fabuleux destin de Fred Vargas », *Le Nouvel Observateur*, 19 juin 2008.

DE MONTETY Etienne, « T’as le bonjour de Fred Vargas », *Le Figaro Magazine*, 27 mars 2004.

DELORME Marie-Laure, « Fred Vargas, une vie à tire-d’aile », *Le Journal du dimanche*, 25 juin 2008.

DODAT Cécile, « Fred Vargas, la polarde du polar », *La Croix*, 29 août, 2003.

DUDRET Laurence, « Entretien avec Fred Vargas », appareil pédagogique de *Debout les morts*, « Classiques et Contemporains », Magnard, 2007.

DUPUIS Jérôme, « Qui est vraiment Fred Vargas ? », *Lire*, avril 2007.

FERNIOT Christine, « Fred Vargas », *Lire*, octobre-novembre 2001.

FERNIOT Christine, « Vargas : on pourrait dire que c’est une imposture. », *Lire*, juin 2011.

LEHUT Bernard, « Laissez-vous tenter », *RTL*, 23 juin 2008.

LETOT Alain, « Le noir lui va bien », *Impact Quotidien*, 3 mars 1998.

- LIBIOT Eric, «Entretien avec Fred Vargas», *L'Express*, 22 juin 2000.
- MESPLEDE Claude, « Rencontre avec Fred Vargas », 813, *Les amis de la littérature policière*, juin 1992.
- NICOLAS Alain, « Fred Vargas, le mythe et la trace », *L'Humanité*, 27 février 1998.
- PERAS Delphine, « Fred Vargas, mes romans sont des médicaments », *L'Express*, 19 juin 2008.
- REMOND Marie-France, «Entretien avec Fred Vargas », *Le Nouvel Observateur*, 17 août 2004.
- SANTUCCI Françoise-Marie, « Fred Vargas, fouilles en tous genres », *Libération*, 25 juillet 1996.
- SENDRE-HAIDAR Michèle, « Fred Vargas parle de *Pars vite et reviens tard* », <http://www.classiquesetcontemporains.fr/interviews/detail/fred-vargas-parle-de-pars-vite-et-reviens-tard>, consulté le 27 mai 2014.
- SETRA Alain, « Fred Vargas-Mon plus gros problème, c'est de recréer l'assassin. J'ai du mal à entrer dans la tête d'un tueur », *Paris match*, 27-28 avril 2009.
- SOLEILLE Sébastien, « Entretien avec Edmond Baudoin », <http://par-la-bande.blogspot.com/2010/09/entretien-avec-edmond-baudoin-1ere.html>.
- VAVASSEUR Pierre, « Raconter des histoires, ça fait du bien », *Le Parisien*, le 8 mars 2003.

2.3. Sur les adaptations des oeuvres de Fred Vargas

2.3.1. Articles sur les adaptations

- ANONYME , «Dayan relit *L'homme aux cercles bleus* de Vargas », <http://www.lavenir.net/article/detail.aspx?articleid=259940>., consulté le 27 juin 2014.
- Anonyme, «Anglade et Josée Dayan se retrouvent pour une nouvelle adaptation de FredVargas», <http://www.metrofrance.com/culture/anglade-et-josee-dayan-se-retrouvent-pour-une-nouvelle-adaptation-de-fred-vargas/rjah!HFSwqT7D2jc@9rBa1IH4g/>., consulté le 27 juin 2014.
- ANONYME, «Josée Dayan adapte à nouveau Fred Vargas pour France 2», <http://www.jeanmarcmorandini.com/article-31765-josee-dayan-adapte-a-nouveau-fred>

[-vargas-pour-france-2.html](#)., consulté le 27 juin 2014.

BARONIAN Renaud, « Ils ont fait fortes impressions », *Le Parisien*, 20 janvier 2014, http://www.imdb.com/title/tt1744681/companycredits?ref_=tt_dt_co, consulté le 27 juin 2014.

BEAUVILLARD Ariane, « Critique: Pars vite et reviens tard », <http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/pars-vite-et-reviens-tard>., consulté le 27 juin 2014.

BOUVET Elisabeth, « Fred Vargas au cinéma », http://www1.rfi.fr/actufr/articles/085/article_49090.asp, consulté le 27 juin 2014.

CHAMPENOIS Sabrina, « Dayan-Vargas, étoiles polar », http://www.liberation.fr/medias/2009/10/28/dayan-vargas-etoiles-polar_590376, consulté le 27 juin 2014.

CHIGNAGUET Laurent, «Dayan, l'amie des stars », <http://www.tvmag.com/programme-tv/article/telefilm/41781/josee-dayan-l-amie-des-stars.html>., consulté le 27 juin 2014.

CONSTANT Caroline, « Vargas-Dayan: le romanesque fait alliance », http://humanite.fr/11_11_2010-vargas-dayan%E2%80%89le-romanesque-fait-alliance-457516., consulté le 27 juin 2014.

CORNU Francis, « Fred Vargas par Josée Dayan », *Le Monde*, 11 février 2008.

DASSONVILLE Aude, « Un écrivain joue au scénariste pour la télé », *Le Parisien*, 4 novembre 2009, <http://www.leblogtvnews.com/article-l-homme-aux-cercles-bleus-de-fred-vargas-par-josee-dayan-38279140.html>, consulté le 27 juin 2014.

DOUHAIRE Samuel, «Tournage : sur les traces du commissaire Adamsberg », <http://television.telarama.fr/television/tournage-sur-les-traces-du-commissaire-adamsberg.35423.php>., consulté le 27 juin 2014.

GIULIANI Emmanuelle, « Jacques Spiesser incarne brillamment Adrien Danglard dans une adaptation de Fred Vargas », <http://www.la-croix.com/article/index.jsp?docId=2328456&rubId=5548>., consulté le 27 juin 2014.

GUITARD Gaëlle, «Josée Dayan rhabille Valérie Damidot pour l'hiver », <http://www.francesoir.fr/television/josee-dayan-rhabille-valerie-damidot-pour-l-hiver.52975>., consulté le 27 juin 2014.

LAURENT Evelynne, « L'Homme aux cercles bleus », <http://www.evasionmag.com/cerclesbleus.htm>, consulté le 27 juin 2014.

MAINGUY Colette, « Critique: Sous les vents de Neptune », http://teleobs.nouvelobs.com/tv_programs/2010/10/23/chaine/france-2/15/45/sous-les-vents-de-neptune., consulté le 27 juin 2014.

MURAT Pierre, « Pars vite et reviens tard-film français de Régis Wargnier », <http://www.telerama.fr/cinema/films/pars-vite-et-reviens-tard,287828,critique.php.>, consulté le 27 juin 2014.

TRESSENS Virginie, «Un lieu incertain : un excellent casting pour le nouveau Josée Dayan avec Jean-Hugues Anglade et Charlotte Rampling», http://www.lepost.fr/article/2010/09/30/2243356_preview-un-lieu-incertain-un-excellent-casting-pour-le-nouveau-josee-dayan-avec-jean-hugues-anglade-et-charlotte-rampling.html., consulté le 27 juin 2014.

2.3.2. Entretiens sur les adaptations

DREYFUS Emmanuelle, « Cinq questions à Josée Dayan », <http://tv.voila.fr/actualite-tv/interview/josee-dayan-1424.html.>, consulté le 27 juin 2014.

DUPUY Philippe, «Josée Dayan: J'aime trop les acteurs », <http://www.nicematin.com/article/cote-dazur/josee-dayan-%C2%AB-jaime-trop-les-acteurs-%C2%BB.>, consulté le 27 juin 2014.

PERRIN Elisabeth, « J.-H. Anglade: Je suis claustrophobe », <http://www.tvmag.com/programme-tv/article/telefilm/57183/j-h-anglade-je-suis-claustrophobe.html.>, consulté le 27 juin 2014.

SARAGAGLIA Benjamin, «José Garcia dans Pars vite et reviens tard», <http://www.plurielles.fr/culture/sorties-culturelles/jose-garcia-dans-pars-vite-reviens-tard-3720137-402.html.>, consulté le 27 juin 2014.

2.3.3. Sources sur internet concernant les audiences de l'adaptation audiovisuelle des oeuvres vargassiennes

<http://tele.premiere.fr/News-Tele/Audiences-TV-prime-time-du-vendredi-15-fevrier-2008-1853238.>, consulté le 27 juin 2014.

<http://www.commeaucinema.com/film/sous-les-vents-de-neptune-policier-drame,78110>., consulté le 27 juin 2014.

<http://www.leblogtvnews.com/article-15896875.html>, consulté le 27 juin 2014.

<http://www.toutelatele.com/l-homme-aux-cercles-bleus-un-nouveau-succes-pour-fred-vargas-20603>, consulté le 27 juin 2014.

<http://tele.premiere.fr/News-Tele/Audiences-TV-Masterchef-toujours-leader-sur-TF1-TMC-cartonne-avec-Soleil-levant-2436642>, consulté le 27 juin 2014.

http://www.imdb.com/title/tt0446707/?ref=fn_al_tt_1., consulté le 27 juin 2014.

http://www.imdb.com/title/tt1744681/companycredits?ref=tt_dt_co., consulté le 27 juin 2014.

<http://www.jeanmarcmorandini.com/article-31765-josee-dayan-adapte-a-nouveau-fred-vargas-pour-france-2.html>., consulté le 27 juin 2014.

<http://www.leblogtvnews.com/article-l-homme-aux-cercles-bleus-de-fred-vargas-par-josee-dayan-38279140.html>., consulté le 27 juin 2014.

<http://www.slate.fr/story/48453/palmares-ventes-2011-livres-hessel-foenkinos-stockett-musso-XIII>., consulté le 27 juin 2014.

III. Littérature policière et culture médiatique

3.1. Sur le genre policier

3.1.1. Articles et interview

ANONYME, interview « Viviane Hamy: le policier n'est pas ma tasse de thé », <http://www.lefigaro.fr/culture/2012/03/17/03004-20120317ARTFIG00338-viviane-hamy-le-policier-n-est-pas-ma-tasse-de-the.php>, consulté le 27 juin 2014.

COLLOVALD Annie, « L'enchantement dans la désillusion politique », *Mouvements*, n° 15/16, Paris: la Découverte, 2001.

PONS Jean, « Le roman noir, littérature réelle », *Les Temps modernes*, Paris: Gallimard, n° 595, 16 septembre 1997.

3.1.2. Oeuvres

AZIZA Claude et REY Anne, *La littérature policière*, Paris: Pocket, 2003.

BAUDOU Jacques et SCHLERET Jean-Jacques, *Le Polar*, Paris: Larousse, coll. « Guide Totem », 2001.

BAUDOU Jacques et SCHLERET Jean-Jacques, *Le Vrai visage du Masque*, Paris: Futuropolis, 1984.

BAUDOU Jacques et SCHLERET Jean-Jacques, *Meurtres en séries-Les séries policières de la télévision française*, Huitième Art, 1990.

BENVENUTI Stefano, RIZZONI Gianni et LEBRUN Michel, *Le Roman criminel, Histoire, auteurs, personnages*, Nantes: Editions de l'Atalante, 1982.

BOILEAU-NARCEJAC, *Le Roman policier*, PUF, coll. « Quadrige », 1994.

BORGES Jorge Luis, *Le Roman policier*, Paris: Gallimard, coll.«Conférences », Folio Essais, 1985.

BOURDIER Jean, *Histoire du roman policier*, Paris: Editions de Fallois, 1996.

CASTA Isabelle, *Pleins feux sur le polar*, Paris: Klincksieck, coll.«50 questions », 2012.

COLLIN Jean-Paul, *Le roman policier archaïque. Un essai de lecture groupée*, Berne: Peter Lang, 1984.

COLLOVALD Annie et NEVEU Erik, *Lire le noir-Enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Bibliothèque Publique d'information/ Centre Pompidou, coll. « Etudes et Recherches », 2004.

DUBOIS Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris: Nathan, coll. « Le Texte à l'œuvre », 1992.

DULOUT Stéphanie, *Le Roman policier*, Paris: Milan, coll. « Les Essentiels », 1995.

EISENZWEIG Uri, *Autopsies du roman policier*, Paris: UGE, 10/18, 1983.

EVARD Franck, *Lire le roman policier*, Paris: Dunod, 1996.

FONDANECHÉ Daniel, *Le roman policier*, Paris: Ellipses Edition Marketing

S.A., 2000.

HADDAD-WOTLING Karen (dir.), *Romans du crime*, Paris: Ellipses/Editions marketing S.A, coll. « Capes/Agrégation Lettres », 1998.

KRACAUER Siegfried, *Le roman policier*, Paris: Editions Payot & Rivages, 2001.

LACASSIN Francis, *Mythologie du roman policier*, Paris: UGE, coll. « 10/18 », 1974.

LEVET Natacha, *Le genre, entre pratique textuelle et pratique sociale: le cas du roman noir français (1990-2000)*, Jacques Migozzi (dir.), Thèse de doctorat: littérature française, Limoges: Université de Limoges, 2006.

LITS Marc, *Pour lire le roman policier*, Bruxelles: De Boeck-Wesmael, s.a., 1994.

LITS Marc, *Le Roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège: Editions du CEFAL, 1999.

MELLIER Denis et MENEGALDO Gilles (dir.), *Formes policières du roman contemporain*, Poitiers: La Licorne, n°44, 1998.

MESPLEDE Claude (dir.), *Dictionnaire des Littératures policières*, volumes 1 et 2, Nantes: Joseph K., 2003.

MESPLEDE Claude et GUERIF François, *Polars et Films noirs*, Timée-Editions, 2006.

NARCEJAC Thomas, *Esthétique du roman policier*, Paris: le Portulan, 1947.

NARCEJAC Thomas: *Une machine à lire : le roman policier*, Paris: Denoël/Gonthier, 1975.

POUY Jean-Bernard, *Une Brève Histoire du Roman noir*, Paris: Editions L'oeil Neuf, 2008.

REUTER Yves, *Le Roman policier*, Nathan, coll. « 128 », 1997.

SCHWEIGHAEUSER Jean-Paul, *Le Roman noir français*, Paris: Presses

Universitaires de France, coll. « Que sais-je », 1984.

TOURTEAU Jean-Jacques, *D'Arsène Lupin à San-Antonio: le roman policier français de 1900 à 1970*, Paris: Mame, 1970.

TULARD Jean, *Dictionnaire du roman policier*, Librairie Arthème Fayard, 2005.

VANONCINI André, *Le Roman policier*, Paris: PUF, coll. « Que sais-je », 2002.

VAREILLE Jean-Claude, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1989.

3.2. Histoire, formes et usages de la culture médiatique

3.2.1. Articles

BEAULE Sophie, « Sur le plaisir et la complexité de la lecture paralittéraire », <http://www.fabula.org/cr/131.php>, consulté le 24 juin 2014.

LITS Marc, « Le concept de culture médiatique », in *La culture médiatique aux XIXe et XXe siècles*, Louvain: Les dossiers de l'ORM, COMU n 6, novembre 1999.

MIGOZZI Jacques, « Cet obscur objet du désir universitaire : coup d'œil dans le rétroviseur sur 15 ans de recherches sur les fictions populaires », in *Fictions populaires*, Nicolas Cremona, Bernard Gendrel et Patrick Moran dir., Classiques Garnier, 2010.

MIGOZZI Jacques, « Storytelling: opium du peuple et/ou plaisir du texte? », *French cultural studies*, automne 2010.

3.2.2. Oeuvres

ARTIAGA Loïc dir., *Le Roman populaire en France (1836-1960). Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles*, Paris: Editions Autrement, coll. « Mémoire/Culture », 2008.

BARBIER Frédéric et BERTHO-LAVENIR Catherine, *Histoire des médias de Diderot à Internet*, Paris : Armand Colin, 2003.

BENJAMIN Walter, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris: Gallimard, 2007.

BESSION Anne, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris: CNRS éditions, 2004.

BLETON Paul, *Armes, larmes, charmes: sérialité et paralittérature*, Québec: Nuit blanche, Etudes paralittéraires, 1995.

BOYER Alain-Michel, *La Paralittérature*, Paris: Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je », 1992.

CHARTIER Anne-Marie et Hébrard Jean, *Discours sur la lecture (1880-2000)*, Paris: Fayard, 2000.

CHARTIER Roger, *Au bord de la falaise. L'Histoire entre certitudes et inquiétudes*, Paris: Albin Michel, Bibliothèque Albin Michel Histoire, 1998.

COMAN Mihai, *Pour une anthropologie des médias*, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2003.

COOPER-RICHET Diana, MOLLIER Jean-Yves et SILEM Ahmed (dir.), *Passeurs culturels dans le monde des médias et de l'édition en Europe (XIXe et XXe siècles)*, Lyon: Presses de l'Enssib, 2005.

COUEGNAS Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris: Seuil, Poétique, 1992.

COUEGNAS Daniel, *Fictions, Enigmes, Images*, Limoges: PULIM, Médiatextes, 2001.

DUBIED Annick et LITS Marc, *Le fait divers*, Paris: PUF, «Que sais-je ? » ,1999.

ECO Umberto, *De Superman au Surhomme*, Paris: Grasset, 1993.

FLICHY Patrice, *Une histoire de la communication moderne-Espace public et Vie privée*, Paris: Edition la Découverte&Syros, 1991.

GIET Sylvette (dir.), *La légitimité culturelle en questions*, Limoges: PULIM, 2004.

GOIMARD Jacques, « Le roman populaire », *Histoire littéraire de la France*, Paris: Editions sociales, 1972.

HOGGART Richard, *La culture du pauvre*, Paris: Editions de Minuit, 1970.

KALIFA Dominique, *L'encre et le sang-Récits de crimes et société à la Belle Epoque*, Paris: Fayard, 1995.

KALIFA Dominique, *La culture de masse en France. 1. 1860-1930.*, Paris: La Découverte, 2001.

KALIFA Dominique, *Crime et culture au XIXe siècle*, Editions Perrin, 2005.

LE GUERN Philippe (dir.), *Les cultes médiatiques-Culture fan et oeuvres cultes*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Sens social », 2002.

LETOURNEUX Matthieu, *Le roman d'aventures 1870-1930*, Limoges :Pulim, 2010.

LITS Marc, *Récit, médias et société*, Louvain-la-Neuve: Editions Bruylant-Academia, 1996.

MATTELART Armand, *Histoire de l'utopie planétaire-De la cité prophétique à la société globale*, Paris: Editions la Découverte & Syros, 1999, 2000.

MICHON Jacques et MOLLIER Jean-Yves (dir.), *Les Mutations du livre et de l'édition dans le monde*, Paris: L'Harmattan, 2001.

MIGOZZI Jacques (dir.), *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges: PULIM, coll. « Littératures en marge », 2000.

MIGOZZI Jacques (dir.), *Le Roman populaire en question(s)*, Limoges: PULIM, coll. « Littératures en marge », 1997.

MIGOZZI Jacques et LE GUERN Philippe (dir.), *Production(s) du populaire*,

Limoges: PULIM, Médiatextes, 2005.

MIGOZZI Jacques, *Boulevards du populaire*, Limoges: PULIM, Médiatextes, 2005.

MOLLIER Jean-Yves, *La lecture et ses publics à l'époque contemporaine*, coll. « Le noeud gordien », Paris: Presses Universitaires de France, 2001.

MOLLIER Jean-Yves, SIRINELLI Jean-François et VALLOTTON François (dir.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques 1860-1940*, Paris: Presses Universitaires de France, 2006.

QUEFFELEC Lise, *Le Roman-Feuilleton Français au XIXe Siècle*, Paris: PUF, coll. « Que sais-je ? », 1989.

RINGLET Gabriel (dir.), *La peur, la mort et les médias*, Bruxelles: Editions Vie Ouvrière, 1993.

RIOUX Jean-Pierre et SIRINELLI Jean-François (dir.), *La Culture de masse en France de la Belle Epoque à aujourd'hui*, Paris: Fayard, 2002.

SALMON Christian, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris: Editions la Découverte, 2007.

THIESSE Anne-Marie, *Le Roman du quotidien*, Paris: Le Chemin vert, 1984.

TORTEL Jean, ARNAUD Noël, et LACASSIN Francis (dir.), *Entretiens sur la paralittérature*, Plon, 1970.

VAREILLE Jean-Claude, *Le Roman populaire Français (1789-1914)—Idéologies et Pratiques*, Limoges/Québec: PULIM/Nuit Blanche Editeur, coll. « Littératures en marge », 1994.

IV. Critique et oeuvre littéraires

4.1. Entretien

BARONI Raphaël: entretien à propos de *La Tension narrative*, Paris: Editions du Seuil, mars 2007, collection « Poétique », voir sur le site:

<http://www.vox-poetica.org/entretiens/intBaroni.html>.

4.2 Articles

BENDHIF-SYLLAS Myriam, « Humour & Littérature », *Acta fabula*, vol. 12, n° 5, <http://www.fabula.org/revue/document6317.php>, consulté le 24 juin 2014.

BOURDIEU Pierre, «Le champ littéraire», *Actes de la recherche en sciences sociales*, volume 89, n°89, 1991, p.3-46.

CORREARD Nicolas, «Retour sur l’histoire de la mimesis, ou, l’affranchissement de la fiction dans les poétiques néo-aristotéliennes», <http://www.fabula.org/revue/document5835.php>, consulté le 24 juin 2014.

COUEGNAS Daniel, «Dénouement romanesque et consolation», *Littérature narrative et consolation: Approches historiques et théoriques*, édité par Emmanuelle Poulain-Gautret, Jean-Pierre Marint, Jean-Pierre Arrignon, Stéphane Curveiller, Arras: Artois Presses Université, 2012.

DOLORES Maria et GARCIA Vivero, «La contestation par l’humour. Etude contrastive de l’humour dans la littérature espagnole et française contemporaine », *Cahiers de narratologie* (En ligne), mis en ligne le 20 décembre 2013, <http://narratologie.revues.org/6788>, consulté le 14 décembre 2014

DUCAS Sylvie, « Prix littéraires créés par les médias-Pour une nouvelle voie d’accès à la consécration littéraire? », *Réseaux*, 2003, 1, <http://www.cairn.info/revue-reseaux-2003-1-page-47.htm>, consulté le 24 juin 2014.

GENDREL Bernard et MORAN Patrick, «Humour et comique, humour vs. Ironie», http://www.fabula.org/atelier.php?Humour%2C_comique%2C_ironie, consulté le 24 juin 2014.

MATHIEU Jean-Baptiste, «La représentation comme fiction», <http://www.fabula.org/cr/197.php>, consulté le 24 juin 2014.

MITTERAND Henri, « Les titres des romans de Guy des Cars », *Sociocritique*, Paris : Editions Nathan, 1979.

ROYERE Jean, «Le rire et l’art», *La renaissance littéraire et politique*, 27

novembre 1920, p.17-19,

[http://www.lekti-ecriture.com/blogs/alamblog/index.php/post/2013/10/22/Le-rire-et-l-art-\(1920\)](http://www.lekti-ecriture.com/blogs/alamblog/index.php/post/2013/10/22/Le-rire-et-l-art-(1920))., consulté le 24 juin 2014.

VIGIER Luc, «Enquête sur la mimésis », in *La Mimésis*, textes choisis et présentés par Alexandre Gefen, GF-Flammarion, coll. “Corpus”, 2002, <http://www.fabula.org/cr/427.php>., consulté le 24 juin 2014.

4.3. Oeuvres

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris: Editions du Seuil, 1970.

BELLEMIN-NOEL Jean, *Les contes et leurs fantasmes*, Paris: Presses Universitaires de France, 1983.

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris: Editions Robert Laffont, coll. «Pluriel », 1976.

BRECHT Bertolt, *Les arts et la révolution*, précédé de *Notes sur le travail littéraire. Articles sur la littérature*, Paris: L’Arche, 1970.

CAILLOIS Roger, *Approches de l’imaginaire*, Paris: Gallimard, 1974.

CAILLOIS Roger, *Au coeur du fantastique*, Paris: Gallimard, 1965.

DE CERTEAU Michel, *L’invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris: Folio essais, 1990.

Dictionnaire des genres et notions littéraires, Encyclopædia Universalis/Albin Michel, 2001.

DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l’imaginaire-Introduction à l’archétypologie générale*, Paris: Dunod, 1984.

FINNE Jacques, *La littérature fantastique, Essai sur l’organisation surnaturelle*, Bruxelles: Editions de l’Université libre de Bruxelles, 1980.

GEFFEN Alexandre, *La mimésis*, Paris: Flammarion, 2002.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, coll. « Points Essais », 1992 (Seuil, coll. « Poétique », 1982).

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris: Seuil, coll. « Poétique », 1987.

GENINASCA Jacques, *La parole littéraire*, Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

GRIVEL Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, 1973.

HETIER Renaud, *Contes et violence-Enfants et adultes face aux valeurs sous-jacentes du conte*, Paris : Presses universitaires de France, 1999.

JOUE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

JOUE Vincent, *La poétique du roman*, coll. « Campus Lettres », Paris: Armand Colin, 2001.

LAHIRE Bernard, *Franz Kafka. Eléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris: La Découverte, 2010

LANE Philippe, *La périphérie du texte*, Paris: Editions Nathan, 1992.

MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires, mises en scène modernes de l'auteur*, Genève: Slatkine Erudition, 2007.

MENESTRIER Claude-Francois, *La philosophie des images énigmatiques*, republié partiellement sous le titre "Poétique de l'énigme". *Poétique*, no 45, février 1981.

MOSER Marc (dir.), *Le paratexte*, Paris: Gérard Lavergne, Centre de Narratologie Appliquée de Nice, no.1, 1998.

PICARD Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris: Minuit, coll. « Critique », 1986.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris: Editions du Seuil, 1999.

THUMEREL Fabrice, *Le champ littéraire français au XXe siècle-Eléments pour une sociologie de la littérature*, Paris: Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2002.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Editions du Seuil, 1970.

VALIERE Michel, *Le conte populaire-Approche socio-anthropologique*, Paris: Armand Colin, 2006.

Table des matières

Remerciements	1
Avertissement	3
Introduction	4
I. Fred Vargas dans le paysage éditorial.	10
1.1. La trajectoire d'une auteure à succès.	10
1.1.1. Le premier galop chez le Masque.	11
1.1.2. La migration éditoriale	15
1.1.2.1. Le rejet des grands éditeurs	15
1.1.2.2. La rencontre avec Viviane Hamy et la fidélité de Fred Vargas	21
1.1.2.3. Les éditions Viviane Hamy et la collection « Chemins Nocturnes »	31
1.2. Les indicateurs de notoriété et l'accumulation de capital symbolique et économique	35
1.2.1. La lauréate des prix littéraires	37
1.2.2. Un écrivain à succès	45
1.2.3. Vargas traduite à l'étranger	52
1.2.4. Vargas adaptée à l'écran	59
1.3. Vargas, une figure d'écrivain décalé.	75
1.3.1. La reconnaissance des critiques journalistiques	77
1.3.2. Une identité créatrice marquée par les expériences socialisatrice	100
1.3.2.1. Les influences d'une famille à fort capital socio-culturel.	102
1.3.2.2. La métamorphose en polarchéologue	115
1.3.2.3. L'engagement politique de Fred Vargas dans la vie réelle	129
II. Fred Vargas, une polareuse inclassable?	139
2.1. Le rapport à la sérialité et au genre policier	140
2.1.1. Le cycle d'Adamsberg dans la production sérielle.	141
2.1.2. Pour une mise en perspective: retour sur l'histoire d'un mauvais genre	154
2.1.3. Le respect des lois du roman à énigme : le mystère, l'enquête et le retour à	

l'ordre	187
2.2. L'hybridité des codes : une tentative de brouiller les pistes	200
2.2.1. Le positionnement à la lisière du noir : la modération de la pratique sociale et le registre noir faible	201
2.2.2. La tendance à affaiblir la visée réaliste: le recours au fantastique.	214
2.2.3. <i>L'Armée furieuse</i> , le figement ou la stabilisation ?	223
2.3. Le péritexte dans les romans vargassiens	231
2.3.1. Le péritexte auctorial	232
2.3.2. Le péritexte éditorial	259
 III. La catharsis dans les romans vargassiens.	 289
3.1. Le refus du réalisme: l'art du décalage chez Vargas	295
3.1.1. Le dépaysement géographique	298
3.1.2. Le dépaysement historique	303
3.1.3. Le dépaysement social	309
3.1.4. Le dépaysement fantastique	313
3.2. L'atypie des personnages récurrents	320
3.2.1. Vargas en phase de quête : le cycle des « trois évangélistes »	328
3.2.2. Le personnage du Commissaire Jean-Baptiste Adamsberg	337
3.3. La tragédie antique et la comédie moderne	359
3.3.1. La purification des péchés originels : il n'y a pas que du beau dans la tête de l'homme.	360
3.3.2. La purgation des émotions : la consolation de l'âme	364
3.3.2.1. La peur de la mort	366
3.3.2.2. Il n'y pas d'amour heureux	370
3.3.2.3. L'humour à la vargassienne	376
3.3.2.4. Le réenchantement de la fin heureuse	385
Conclusion	393
Bibliographie	403
Table des matières	423

Résumé :

Afin de mieux comprendre le succès spectaculaire des récits policiers de Fred Vargas, la thèse s'efforce de resituer l'auteure dans le paysage éditorial, analyse son positionnement dans les trois sous-catégories du genre policier, et vise à mettre en lumière la fonction cathartique dans sa création littéraire. L'étude porte par conséquent sur les mutations romanesques et la diffusion transnationale et multimédiatique des œuvres de Fred Vargas, sur un corpus concernant essentiellement le cycle des Trois Evangélistes et le cycle du Commissaire Adamsberg. Des approches complémentaires sont mobilisées, relevant de la sociologie de la littérature, de l'analyse textuelle et de la psychologie des émotions dans une conception pragmatique. On parvient ainsi à comprendre comment Fred Vargas, en l'espace de trente ans, est consacrée "Reine du polar français" par la critique journalistique, qui célèbre sa posture singulière et contribue à sa reconnaissance médiatique et symbolique. Polareuse atypique, l'auteure mixe en effet différents sous-genres policiers et propose une œuvre originale fondée sur un art avéré du décalage, qui résiste aux tentatives de classification mais procure un plaisir consolatoire au lecteur.

Mots clés : [genre policier, Fred Vargas, diffusion multimédiatique, consécration, posture, poétique des genres, catharsis]

[Detective novel of Fred Vargas : poetical mutations and media coverage in contemporary France]

Abstract:

In order to have a better understanding of the impressive success of Fred Vargas' detective novels, this thesis endeavours to place the writer in editorial landscape, analyses her positioning among the sub-categories of crime fiction, and aims to clarify the cathartic function in her literary creation. As a result, the study is about novelistic mutations, about transmedia and transnational spreading of Fred Vargas' works, with a corpus basically relating to the serie of the Three Evangelists and the serie of Commissaire Adamsberg. Some further approaches come from sociology of literature, textual analysis, and psychology of emotions in a pragmatic way. In this way, we can understand how Fred Vargas, within thirty years, was recognized as "the Queen of French crime novel" by literary critics, who celebrate her specific position and contribute to her mediatic and symbolic recognition. As an atypical author of detective novels, Fred Vargas mixes different sub-genres of crime fiction and proposes an original work based on an established art of "décalage", resisting to classification attempts, but providing a comforting pleasure to the reader.

Keywords : [detective genre, Fred Vargas, media coverage, highlight, position, poetic of genres, catharsis]